SUR LA PISTE DES MYTHES

(en Afrique)

ROBERT GAUTHIER

2015

Aïr Niger

LASCAUX

SUR LA PISTE DES MYTHES
(En Afrique)

ROBERT GAUTHIER **2015**

TABLE DES MATIÈRES

Récits mythiques **7**
De l'objet..... **7**
Origine mythique des rites **9**
Degrés initiatiques **10**
Les rites symboliques **10**
Finalités initiatiques..... **12**
Rites, connaissances et éducation **12**
Topologie et cinétique mythiques **14**
Rêve et réalité **15**
Nature et surnature **15**
Taxinomies mythiques **16**
Régression/progression **17**
Littérature et écriture symbolique..... **19**
Ethnolittérature et interprétation..... **25**
Histoire des contes **25**
Pour une mythocritique des contes africains **29**
Le bricolage mythique..... **33**
Du texte manifesté aux structures..... **34**
Motifs africains..... **36**
Constitution du modèle analytico-interprétatif..... **38**
Contes et théories interprétatives..... **39**
Les limites du conte **41**
Le sens du conte..... **41**
Le monstre dévorant **43**
Les figures du conte tchadien **46**
Les figures du conte au Rwanda et au Burundi **49**
L'assemblage logique des contes..... **51**
Espace mythique **57**
Narrativité figurée..... **57**
Le découpage en motifs..... **59**
De la forme aux sens..... **60**
Babel..... **65**
Élévation/chute **68**
La femme, la tour et dieu **69**
Les motifs de la légende de Ryangombe **71**
Résumés..... **71**
Métapsychologie et mythologie **74**

Scénarios et romans psychiques **76**
Ryangombe héros mythique et initiatique **83**
Tô ou le désir d'immortalité **91**
Résume des contes **91**
Tô alias Ryangombe alias Osiris alias Attis... ..... **92**
Le dieu grain **94**
L'eau source de vie, la mort source d'eau **97**
La femme multiforme **99**
Meurtres rituels **101**
Effet de boucle **103**
Variations **104**
Affrontements fraternels **109**
Polémiques **109**
La violence au féminin **110**
La mort symbolique **112**
Vaincre la mort **112**
Et mourir de plaisir… **113**
S'arracher à l'histoire cyclique **114**
Structure mythique et psychanalytique **115**
Résumé du conte **115**
De l'analyse **115**
Thèmes et motifs **117**
Structures discursives **118**
Un archétype **123**
Du contenu des différentes structures **124**
De l'interprétation **127**
Frère et sœur **135**
Résume des contes **135**
Le thème **137**
Les motifs **139**
Les items **142**
Le sens inversé **145**
Bibliographie **151**
Les contes **155**

RÉCITS MYTHIQUES

DE L'OBJET

La littérature apparaît de plus en plus comme un objet, ou comme un produit émanant d'une société donnée. L'étude de cet objet ou produit de consommation ressortit donc de techniques et de sciences qui sont extérieures au travail littéraire tel qu'on pourrait le concevoir à travers une science de la création artistique individuelle qui ne s'est pas encore constituée.

L'œuvre littéraire une fois produite n'appartient plus à son créateur, elle devient, comme tout produit de consommation moderne le lieu d'investissements, financiers et idéologiques, psychanalytiques et autres. Ces investissements, dans la mesure où l'œuvre les invite, permettent la production de plusieurs discours cohérents.

Les "sciences" qui valident ces discours sont soit l'histoire littéraire, la sociologie, la linguistique, la sémiotique ou poétique, la psychologie des profondeurs.

Or, parmi les conditionnements qui ne relèvent ni de l'histoire littéraire, ni de la sémiologie, ni de l'histoire personnelle de l'auteur, on peut faire l'hypothèse qu'il existe un conditionnement inconscient ou conscient – peu nous importe – que nous pourrions appeler ontologique.

En effet, la linguistique générative[1], l'épistémologie génétique, le structuralisme[2] débouchent sur des modèles explicatifs qui mettent en avant la notion de structures homologues agissant à des niveaux différents. Par exemple, la poétique permet de repérer une homologie de structure entre les niveaux prosodiques, syntaxiques et sémantiques d'un poème. Que ces structures soient innées ou qu'elles se constituent par étapes au contact du monde réel et par une confrontation sur le mode de l'action aux structures de l'Umwelt n'a qu'une importance très relative au regard de notre propos.

Il nous suffit d'accepter comme hypothèse l'existence d'une structure révélée par les rites initiatiques et magiques, par les mythes, et, à des degrés divers, par les œuvres littéraires, puis de vérifier que cette même structure est repérable à partir d'autres approches telles que la sémiotique ou la métapsychologie.

Nous avons vu ces derniers temps, un regain d'intérêt pour la structure initiatique des romans – surtout ceux du XIXe – qui, en pleine époque positiviste se

---

[1] B. POTTIER, *Comprendre la linguistique*, Marabout U., 1975.

[2] J. PIAGET, *Épistémologie génétique*, Que Sais-je, PUF. *Le structuralisme*, Que Sais-je, PUF.

modèlent suivant les structures de l'imaginaire dont l'homologie avec les schémas initiatiques est démontrée sans laisser place au moindre doute.

En outre, l'histoire littéraire nous permet d'affirmer que toute manifestation littéraire écrite a sa source dans une littérature orale qui, elle-même, se réfère à des schémas narratifs magico-religieux dont les contes et légendes sont des avatars affadis. La littérature, quelle qu'elle soit, renvoie sans cesse à la mémoire, mémoire individuelle ou collective[1]. Or la mémoire ne nous offre pas de régression plus absolue que celle qui nous permet d'évoquer ce qui s'est passé in "illo tempore". Ce temps hors du temps, ce temps primordial figé, c'est le temps mythique qui est réactualisé dans les rites initiatiques. Le mythe est la première construction de l'expérience humaine qu'il nous est donné de connaître. Le rite initiatique, dans la mesure où la littérature profane y a eu accès, n'est que l'image temporelle d'un objet situé hors temps. Si l'on découvre dans la littérature l'empreinte du scénario initiatique, c'est par la connaissance du mythe que l'auteur a pu l'y inscrire. Peu nous importe que cette connaissance soit du domaine conscient, individuel ou du domaine des archétypes de l'inconscient, ou qu'elle soit une transposition des pulsions sexuelles propres à l'humanité, ou qu'elle relève d'une dialectique de l'évolution qui mettrait en œuvre l'imagination exaltante, l'intellect et l'esprit – ou qu'elle renvoie à l'effort taxinomique de catégorisation de l'espace culturel et naturel[2] des sociétés.

Si donc, on accepte l'hypothèse d'un mythe virtuel, origine et modèle structural de toute manifestation littéraire, il nous appartient de dresser la liste des catégories mises en scène par le récit mythique, et reproduites dans le rite initiatique. Le rite initiatique, comme le mythe, narrativisent une transformation. L'œuvre littéraire fait de même. Tout déroulement discursif qui nous offre autre chose – une tranche de vie, un "stream of consciousness" – procède à une manipulation de type logico-mathématique qui fait passer un contenu d'un état à un autre.

Cette transformation a pour support, non le signe, trop univoque, mais le symbole, plus dynamique, plus ambigu, plus ambivalent[3]. Le symbole n'est ni arbitraire ni immotivé, mais il est d'un maniement moins efficace quant à la visée communicative, car il fonde sa transparence sur la nécessité d'une communauté d'expérience beaucoup plus totale, plus intellectuelle que celle requise par le signe. En extrapolant, on pourrait soutenir que le signe vise à la diversification et que le symbole vise à l'unification. Paradoxalement, le symbole, une fois retiré de son environnement existentiel, devient source d'interprétations les plus diverses, et donc permet plus que le signe une pluralité de lectures[4].

C'est aussi pourquoi le poète et le romancier, dans la mesure où ils sont manipulateurs de symboles, peuvent se comparer aux démiurges, et sont décrits comme des "créateurs du monde". Malheureusement, le poète moderne qui se plaint de ne pas avoir de lecteurs, crée un monde qui lui est trop personnel et qui ne peut

---

[1] Les travaux sur l'hypnose s'intéressent à ces phénomènes de régression qui semblent permettre à un individu de revivre des épisodes de sa vie fœtale et même de ses existences antérieures — ce dont on peut douter.

[2] Cl. LÉVI-STRAUSS, *Anthropologie structurale*, Plon, 1958.

[3] J. BAUDRILLARD, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Gallimard, 1972.

[4] R. BARTHES, *S/Z*, Seuil, 1970.

pas être reconnu par la masse des lecteurs qui préfèrent le roman policier, le roman d'aventures, le roman d'espionnage qui, eux, réactivent les vieux mythes auxquels notre société adhère toujours : sans changement de société, pas de changement de mythe. Nous posons ici le problème du texte clos versus le texte ouvert : un texte en lui-même, s'il manipule des symboles, n'est clos que par son insertion dans une société donnée, il est ouvert dans la mesure où la société changeant de valeurs, les symboles changeront aussi de sens.

Nous sommes ainsi amené à proposer l'idée que l'étude d'un texte basée sur la recherche d'un scénario initiatique ou mythique n'est pas une lecture, mais plutôt une reconstruction du texte. La recherche des codes à l'œuvre dans un roman[1], l'extraction d'isotopies et de relations logiques entre les éléments paradigmatiques d'un texte et leur constitution en structure profonde [2] n'ont jamais constitué un mode de lecture universel.

La lecture est un travail de synthèse, globalisant, dont les variations sont infinies, du fait de la variété des lecteurs, et de la variété des lectures possibles par un seul lecteur. Cette variété provenant des variantes (répertoires, émergences) propres à chaque époque de la vie d'un lecteur[3].

Nous dirons que l'étude d'un texte, dans le but de découvrir s'il existe une identité entre sa structure épisodique et les scénarios mythiques ou initiatiques, relève plus d'une reconstruction de l'œuvre que de la recherche d'une isotopie sémantique, et qu'il nous est difficile de préciser si ce que nous découvrons se situe au niveau des structures de surface ou des structures profondes. En fait l'homologie des structures (micro ou macro) est très comparable à l'invariance d'échelle propre à tous les organismes vivants et mise en évidence par B. Mandelbrot[4]

C'est, cependant, l'étude de la narrativisation qui nous permettra de faire émerger une structure analogue à celle des mythes et rites initiatiques. C'est donc une étude de la surface du texte qui nous permettra d'induire une structure jugée plus profonde. C'est la mise en paradigme de la totalité de deux chaînes discursives qui nous révélera l'identité des structures sous-jacentes — démarche qui fut celle de Lévi-Strauss confronté aux mythes amérindiens.

ORIGINE MYTHIQUE DES RITES

Parmi les mythes, il nous faudra écarter les mythes cosmogoniques. Ce sont les mythes d'après la création du monde qui retiendront notre attention.

Il n'est pas question pour nous d'étudier un mythe particulier, mais au contraire, de dresser les paradigmes qui correspondent aux différentes étapes de la narration mythique. Nous pouvons aussi découvrir des classes de commutation, et voir si le mythe ou le conte contient des éléments qui peuvent trouver place dans ces paradigmes. Par la suite, nous essaierons de montrer que la même logique événementielle et relationnelle est à l'œuvre dans ces deux formes de discours. Nous tenterons parallèlement de montrer que les mythes héroïques correspondent aux rites initiatiques où la division en trois degrés est plus marquée que dans le mythe.

---

[1] R. BARTHES, op. cit.
[2] A. J. GREIMAS, *Maupassant*, Seuil, 1976.
[3] A. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, 1971.
[4] B. MANDELBROT, *Les objets fractals*, Flammarion, 1989.

Nous distinguerons aussi deux sortes d'initiation : une initiation naturelle et une initiation rituelle, l'initiation naturelle, celle qui est contée par le mythe, servant de modèle à l'initiation rituelle.

DEGRÉS INITIATIQUES

Le premier degré de l'initiation rituelle intéresse l'adolescent : les épreuves que celui-ci devra subir feront de lui un adulte et un membre de la société ; le deuxième degré de l'initiation rituelle s'attache à faire de l'adulte un membre d'une société plus ou moins secrète. Il devra pour accéder à ce statut faire la preuve de sa valeur. Ce deuxième degré pourra porter le nom d'initiation héroïque. Le troisième degré est beaucoup plus difficile à atteindre, car il consacre la mort de l'homme au monde humain, cette mort étant soit intériorisée, soit physique. Elle prépare l'homme au commerce du sacré, de l'au-delà. Si cette initiation est réussie, elle met fin à cette épreuve globale qu'est la vie sur terre : l'initié devient l'égal des dieux ou se fond en Dieu si la mort est réelle ; si elle est du domaine de l'esprit, l'initié devient initiateur, prêtre, guide[1].

Le mythe met en scène les mêmes transformations, mais les degrés ne sont pas aussi apparents : la vie de personnages tels qu'Œdipe, Thésée, Icare, Hercule sont des exemples de mythes qui ont modelé les rites, l'initiation.

Certains consacrent l'échec de l'initiation du troisième degré : C'est le cas de Thésée et d'Icare, qui pour avoir voulu, sans la préparation nécessaire, sans l'acquisition des qualités requises, approcher le Sacré avec l'intention de le défier, échoueront et termineront leur vie comme de simples mortels condamnés à des cycles sans fin, attachés à la terre, à la roue des éternels recommencements ou jetés au fond de la mer : autant de symboles de l'enfer de l'inconscient, des désirs impurs, du royaume des Monstres et des Ténèbres. Par contre, Œdipe et Hercule, malgré leurs errements, sauront au dernier moment réussir leur transformation et accéder à l'Autre Monde.

LES RITES SYMBOLIQUES

Pour nous permettre de voir en quoi les rites initiatiques simulent les intentions mythiques, nous donnerons un certain nombre d'indications qui définiront l'espace, le temps, les épreuves, les tentations, les passages qui caractérisent mythes et rites initiatiques.

Espace-temps

Dans les mythes comme dans les rites, le jeune héros, néophyte ou myste, est arraché au monde familier et familial, à son espace originel, à son temps social, et cela brutalement. Les mythes et les contes du monde entier racontent les enlèvements d'enfants, les expositions en des lieux isolés et désolés, l'abandon aux forces naturelles : mers, rivières, forêts, animaux. De même et symboliquement, le jeune adolescent est un jour brutalement arraché à son milieu familial et entraîné dans une atmosphère chaotique (cf. la notion de charivari)[2] vers un lieu isolé, caché aux regards profanes. L'opposition ici est nette : il s'agit d'opposer culture à nature.

---

[1] M. ELIADE, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963.
[2] J. FRAZER, *Le rameau d'or*, Laffont, 1981.

Mort et vie

Le rite est encore plus explicite que le mythe ; il s'agit d'une "renaissance". L'expression souvent employée est celle de "regressus ad uterum", mais elle est trompeuse ; il n'est pas question de mère naturelle, il s'agit d'une nouvelle naissance, l'enfant, le myste sortira d'une nouvelle matrice, une matrice culturelle dans le cas du rite initiatique, une matrice originelle, symbolisée par la Bête, l'eau primordiale, ou la forêt primitive, mères "in illo tempore" du monde et de l'humanité, symbole d'un retour sur soi-même en soi-même, symboles de l'inconscient, archétypes primordiaux.

Le néophyte est amené dans une hutte, une pièce sans fenêtre, un trou creusé dans la terre, une grotte, il devra ramper pour en sortir, s'évanouira, subira un simulacre d'étouffement — indices qui fondent une analogie avec une naissance ; le myste meurt et renaît au cours de son initiation comme le héros mythique qui descendait aux enfers et en ressortait : Orphée, Ulysse, Énée, Thésée, et bien d'autres, ont retraversé, vainqueurs, l'Achéron. On peut même considérer que la période que durant leur prime enfance, des héros tels qu'Œdipe et Thésée passent loin des regards du monde, cette occultation transitoire est une mort ; ils renaissent plus tard, armés pour affronter les épreuves qui les attendent : leur incarcération dans des grottes, des châteaux, des tours, des royaumes souterrains, des îles, des continents éloignés et fabuleux, sont autant de représentations d'un Au-delà de la Mort.

Épreuves

Il en est de même lorsqu'ils sont réduits à la condition d'esclaves par des rois tout puissants ou des femmes ensorceleuses (cf. Hercule, Siegfried, Ulysse…) Le labyrinthe, les profondeurs de la mer ou le ventre des monstres marins jouent le même rôle. Il est remarquable que de nombreux rites d'initiation utilisent des constructions aux apparences de monstre pour simuler l'avalement, des tortures physiques pour imiter les tourments des démembrements. Si les héros sont quelquefois dévorés, débités en morceaux (cf. Osiris) ou séduits par des mégères au vagin denté, c'est bien que l'imaginaire des peuples du monde entier a associé la femme, la mer, la terre, la grotte, le labyrinthe, la nuit, le feu, la forêt, aux enfers à l'architecture confuse et peuplés de diables monstrueux, bourreaux insatiables et cruels, manipulateurs des feux infernaux de la nuit.

Le mythe comme le rite est souvent redondant : les épreuves symboliques se suivent et ne signifient rien d'autre que la variété des degrés d'une initiation qui se répète tel un karma inachevé et qui ne trouve de fin que dans la mort ou la gloire d'une ascension, d'un arrachement définitif à la Terre.

FINALITÉS INITIATIQUES

La vérité est au bout de "l'attente" placée sous le signe de l'Éternel Recommencement, des cycles en spirale du temps et de la résignation ; ne seront sauvés que ceux qui s'en jugent indignes et qui ont fait taire en eux l'orgueil, la révolte et le goût des plaisirs. C'est là, la leçon de tous les rites d'initiation, c'est le sens qu'il faut donner aux épreuves et tortures, aux attentes, aux incertitudes et aux confusions. Il faut briser la volonté et le désir pour accéder au calme, et briser les chaînes dont les héros sont souvent chargés – chaînes symboliques de leur

attachement aux pulsions sociales et sexuelles – afin d'accéder à l'innommable, appelé quelquefois Dieu, Sacré, Absolu, Néant, Infini... ou tout autre vocable qui crée en l'homme crainte, respect et espoir.

Le but est d'abolir toute tension, et les rites initiatiques brisent et annulent périodiquement cette tension de l'être par des simulacres de mort et de renaissance qui préfigurent la dernière mort et la dernière naissance.

Il y a dans les épreuves du mythe et du rite initiatique, des fonctions diverses, comme l'a bien vu Greimas : fonctions qualifiantes, fonctions décisives, et fonctions glorifiantes : elles correspondent assez exactement avec les trois degrés de l'initiation.

Le premier degré est une quête sur le mode du voyage où les dangers réels ou imaginaires qualifient le héros où myste pour la suite de son aventure physique et spirituelle, le deuxième degré est une lutte contre le Monstre, épreuve décisive qui décide déjà de l'aboutissement final – remarquons qu'il n'est pas suffisant de vaincre le monstre, il faut le vaincre dans les règles de l'art, tout manquement au code, qui veut la mort du monstre par des moyens honnêtes, invalide le candidat pour le troisième degré : la ruse, les soporifiques, la musique, ne sont pas des armes décisives, seuls le courage, l'épée, le couteau, l'épieu, peuvent trancher le fil du destin ; le cas de la massue est douteux : dans les mains de Thésée, elle signifie l'incapacité à gravir le dernier échelon, dans les mains d'Hercule et de par son origine divine, elle n'est pas un signe négatif (cf. la différence entre une épée profane et l'épée consacrée du chevalier, qu'il s'appelle Lancelot ou Roland).

L'initiation rituelle recrée, par le simulacre, par le symbole, par le récit des exploits des héros-ancêtres, le cheminement du héros mythique.

RITES, CONNAISSANCES ET ÉDUCATION

Nous allons voir comment le passage du monde profane au monde initiatique recrée les conditions de la mort et de la renaissance, au point que certains initiés doivent, une fois revenus dans l'espace et le temps profanes, réapprendre les gestes de la vie quotidienne, et semblent avoir tout oublié, portant un nom nouveau, ressurgis de la tombe (ils ont quelquefois été enterrés puis déterrés), portant les marques, les cicatrices de leur quête ou de leur combat (on connaît les tortures infligées aux néophytes par les tribus indiennes d'Amérique du Nord), porteurs d'une nouvelle sagesse, chargés de connaissances secrètes, riches d'expériences hallucinatoires, ils ont la certitude d'avoir marché sur les traces de leurs grands Ancêtres, d'avoir revécu, depuis l'origine, les temps mythiques, et participé à une grande fête de la Mémoire, qui assurera la continuité du monde et en garantit l'immuable stabilité et/ou circularité. Ils ont vaincu la Mort, donc le temps. Ils ont appris que le temps n'est pas autre chose qu'une durée qui s'écoule entre l'excitation d'un désir et sa satisfaction, et que seule la mort du désir tué en eux assurera leur sortie hors du temps, hors des cycles de réincarnation et de vies terrestres. Le retour qu'ils ont fait au temps de l'origine — *in illo tempore* — cette remontée du fleuve Temps vers le lac du temps statique et non évolutif du mythe, les a libérés de la crainte de la mort, et donc les a préparés, qualifiés pour les nouvelles épreuves des degrés supérieurs. Le combat avec le monstre hybride (rhinocéros, buffle, corps de lion, tête de serpent, de chien ou de femme), monstre changeant qu'il faut anéantir, symbolise dans le mythe la lutte personnelle du héros

contre l'orgueil, la vanité, le désir du pouvoir et celui de la jouissance sensuelle, de l'appétit physique (cf. les douze commandements). Dans le rite initiatique, les épreuves plus ou moins réelles, où il faut vaincre l'eau, le feu, le fer, le poison, la femme, le manque d'air… jouent le même rôle, et l'on voit très bien les analogies terme à terme que l'on retrouve plus ou moins brouillées dans les contes et inscrites en filigrane dans toutes les langues (serpent-vanité, serpent-femme, eau-femme, feu-orgueil, chienne-femme, lion-pouvoir, femme-monstre marin). Le monstre prend souvent forme humaine ou semi-humaine : le bandit, le titan, le géant, l'ogre, le roi, le centaure, le fauve, la sirène, la sorcière vieille ou jeune… et le rite initiatique, grâce au déguisement et au masque, peut facilement reproduire cet avatar du monstre marin, souterrain, insulaire ou aérien. L'aréopage des Maîtres et Grands-Maîtres figure très bien les dieux homériques ou les dieux égyptiens qui président aux épreuves imposées aux humains et aux héros. La différence entre les deux ne tenant peut-être qu'à leur degré d'initiation ; Achille et Siegfried ont vaincu les dragons, mais ils sont victimes d'une faille dans leur comportement, faille caractérielle qui les disqualifie pour l'initiation du troisième degré : la colère chez Achille, l'ambition sociale chez Siegfried qui livre à son roi la vierge qu'il a gagnée : le héros vainqueur se doit d'épouser la vierge qu'il a délivrée, cette vierge symbolique ou réelle est l'alter ego du héros, elle est sa chance de devenir un être complet, s'il la repousse, il se détruit. Bien des héros ont été perdus pour avoir méprisé l'amour de la vierge, Thésée et Siegfried en sont des exemples probants, le yin et le yang chinois forment un tout ; l'un sans l'autre, le cercle est brisé.

Le troisième degré, l'ultime, met en scène un initié du deuxième degré. Le but de la quête, le bout du chemin, c'est la Mort, la mort définitive au monde des hommes, le contact avec le Sacré, la découverte du Père mythique. La longue quête commence au premier degré, lorsque l'enfant quitte le monde des femmes, le monde de la "mère-mer". Elle se termine soit par l'échec, c'est-à-dire une descente aux enfers sans billet de retour, soit par la réussite c'est-à-dire une ascension vers un sommet où trône Dieu le Père, ou une descente vers le centre des choses où l'éclat du Diamant, l'eau pure, signalent la présence du Père Tout-Puissant. Bien des héros se brûleront (comme Icare) dans cette ascension vers le Sacré, bien des héros seront condamnés à des cycles de travaux sans fin, à une attente sans espoir (comme Sisyphe) au fond des Enfers. Le héros qui réussirait cette initiation du troisième degré pourrait en tant qu'homme devenir un dieu vivant, de demi-dieu, il deviendrait dieu à part entière (comme Jésus). L'initié lui, devient prêtre, gourou, sage, chaman, sorcier ; il garde un pied dans le monde des hommes, mais il peut sans danger communiquer avec le monde sacré, il devient médiateur, guide, prophète, il peut à volonté mourir (comme dans les transes du sorcier) et renaître, il peut voyager d'un monde à l'autre comme le pouvaient les hommes des temps mythiques lorsque le ciel et la Terre communiquaient encore, se touchaient presque, lorsqu'il suffisait d'une échelle, d'un rayon de soleil, d'un fil d'araignée, d'un arbre, d'un poteau, d'une stèle pour passer de l'un à l'autre.

TOPOLOGIE ET CINÉTIQUE MYTHIQUES

Nous avons suffisamment développé l'analogie entre rite et mythe pour pouvoir dresser un tableau des espaces initiatiques sans préciser s'il s'agit du mythe ou du rite, et pour constater que le conte, parce qu'il n'est pas borné comme le rite

par les ressources du réel, épouse plus facilement le scénario mythique tout en jetant un éclairage initiatique sur les épreuves et les tentations des héros. Nous reviendrons sur la façon d'envisager les relations du conte avec le rite ou le mythe lorsque nous aurons dressé le tableau événementiel, environnemental et psychique de la quête mythique.

Il ne faut pas espérer être exhaustif quant aux variantes possibles des éléments du mythe, il nous suffit d'espérer ne pas avoir oublié de classe d'éléments.

La quête étant centrale au mythe, nous allons répertorier les modes de progression typiques, tels qu'on les rencontre dans les mythes, contes et légendes du monde entier.

Élévation

Les variantes du mythe et du conte sont en moins grand nombre que celles du roman moderne, la science ayant diversifié les moyens de s'élever.

Le héros mythique, gravit la montagne, grimpe des escaliers, escalade les arbres, les poteaux dressés, il peut aussi utiliser une échelle, un rayon de soleil, l'arc-en-ciel, il peut se transformer en oiseau, soit par magie, soit par l'adjonction d'ailes, il peut se faire enlever par des oiseaux, aigles, oies sauvages,… il peut utiliser des techniques paranormales : téléportation, lévitation…

Descente

Nous avons vu que le Père mythique pouvait, tel une étoile, se trouver en haut ; et tel un diamant, un trésor, être caché, être enseveli au plus profond de la terre.

Le héros mythique est souvent amené à s'enfoncer sous terre, il le fait à pied et peut utiliser une faille dans l'écorce terrestre, un boyau étroit, ou bien il tombe en une chute vertigineuse vers un plan d'eau, il est entraîné par une rivière souterraine ou capturé par des êtres chthoniens ou des bêtes de la nuit.

Traversée

Le héros rencontre sur son chemin des barrières qui retardent sa progression ; il s'agit alors d'un déplacement plus généralement horizontal.

La rivière, la mer et l'océan, la forêt, le marais, la chute d'eau qui cache une grotte, le désert aride et brûlant, ou celui de glace, sont des manifestations les plus courantes de ces obstacles mis sur le chemin du héros.

Le mur d'une habitation, le mur d'épines de la forêt, mur de feu, mur invisible, mur d'animaux sauvages et redoutables armées, bandits, pirates, combinent la notion d'épreuve et d'obstacle.

Expulsion/arrachement

Souvent, le héros est expulsé ou arraché violemment de l'endroit d'où il se trouve. Ce sont des forces naturelles ou surnaturelles qui procèdent à ces enlèvements et à ces rejets : les tempêtes, les éruptions volcaniques, les fleuves en crue, la famine, les épidémies peuvent jouer ce rôle. Les passions, les désirs, les vices, les extravagances, la démesure sont aussi susceptibles de causer ces arrachements au milieu naturel.

RÊVE ET RÉALITÉ

Si les pérégrinations permettent au héros de progresser dans l'espace, il existe d'autres modalités de passage, de franchissement d'étapes. Ce sont des états psychiques spécifiques qui marquent des progrès dans la quête, ou permettent au héros d'atteindre son but.

Désactivation de la conscience normale

Le héros du mythe et encore plus le néophyte perdent la conscience normale qu'ils ont du monde, lors d'une mort/renaissance.

L'hypnose, la narcose, l'ivresse éthylique, l'ire incontrôlable, la possession, ou le simple évanouissement sont les causes de cette perte de conscience.

Suractivation de la conscience

L'exaltation, la frénésie, la passion qui animent le héros lui permettent de franchir les seuils initiatiques. De même, le délire, la transe, déclenchés par une pharmacopée quelconque, par la danse ou par des techniques de méditation, ouvrent des voies nouvelles au héros et lui permettent d'accéder à d'autres mondes.

Suractivation de l'intellect

S'opposant franchement aux autres modalités de passage, cette technique fait de la connaissance, de la logique, de la raison, du calcul, de la patience, de la ruse un moyen de franchir les obstacles, de faire ouvrir les portes des prisons, des grottes secrètes, d'ouvrir des passages dans les éléments du monde terrestre : eau, air, feu, métaux sont dominés par l'intelligence humaine qui sait décrypter les messages occultes et qui connaît les formules efficaces et les gestes adéquats.

NATURE ET SURNATURE

La géographie physique de la Terre, la géographie humaine, la tératologie fabuleuse, la physique terrestre, la science-fiction, le génie inventif humain constituent le fond du décor où se déroulent les épreuves. On peut les classer en trois groupes, les deux premiers formant une liste close et le dernier une liste ouverte puisque seule l'imagination de l'homme en fournit les éléments.

Épreuves en décor naturel

Les grandes catégories :

Ce sont les quatre éléments, les métaux et les sensations physiques qui forment un réseau de menaces suspendues au-dessus des têtes héroïques :

– l'air, la terre, l'eau, le feu, le fer, l'or, le poison

– le chaud, le froid, l'étouffement, la saignée, le démembrement

Des deux sous-catégories, la première est la cause, la deuxième l'effet produit pour soumettre le héros à la torture.

Les variantes :

Le décor et la figuration appartiennent au monde réel. On peut énumérer les différentes configurations et localisations : la mer, le fond du lac, le désert, les pôles Nord et Sud, les marais, les terres glacées, les rivières, le gouffre, le volcan, la montagne, l'île, la grotte, l'éther, les animaux et les hommes sont tout naturellement chargés de représenter l'obstacle ou le danger à vaincre.

Épreuves en décor artificiel

En Europe, tout ce que l'homme a pu inventer est chargé de connotations maléfiques ; c'est une attitude mentale qui persiste et trouve à notre époque un terrain favorable à son développement : le château, le labyrinthe, la ville, la prison, le souterrain, l'égout, la tour, les machines, les armes, peuvent tous devenir de terribles opposants à la progression du pèlerin héroïque.

Épreuves en décor surréaliste

Produits de l'imagination ou d'une mémoire génétique, les monstres abondent, les mondes parallèles foisonnent : l'Enfer, le Paradis, le Purgatoire, le Walhalla, le Nirvana. Les serpents, hydres, griffons, dragons, sirènes, centaures, géants, nains, ogres, vampires peuplaient la terre des contes, et leurs simulacres continuent à hanter les récits d'aventures et les séries télévisées.

TAXINOMIES MYTHIQUES

Avant d'en terminer avec le côté anecdotique des mythes ou des rites d'initiation, nous voudrions insister sur quelques points : il est intéressant de remarquer que les épreuves peuvent aussi être regroupées en des catégories différentes de celles établies ci-dessus.

En fixant notre attention sur le rite, il apparaît que les épreuves sont des tortures soit physiques soit mentales, soit des tentations.

Certaines tortures dont la liste suit semblent correspondre à des simulacres de mort/naissance, d'autres à une volonté de différenciation.

Mort/vie

L'eau, l'étouffement, le parcours dans un boyau étroit, la faim, la chaleur, le froid, la lumière aveuglante, la perte de la vue, les meurtrissures, les coupures, l'émasculation, l'éventration, correspondent dans l'imaginaire des hommes aux affres de la mort/renaissance et il apparaît de toute évidence que mort et naissance ne sont pas différenciées et que mourir à un monde signifie toujours naître à un autre, et vice-versa. Ce sont des seuils, des portes de communication entre des modalités différentes de l'être.

Ordre /désordre

À l'origine était le monde indifférencié, l'œuf non encore éclos, et le danger est qu'une humanité, qui ne se souviendrait pas du travail neg-entropique des Ancêtres retourne à cet état d'agitation désordonnée.

La mémoire, la transmission des savoirs et de leur origine a pour but d'éviter le retour à l'entropie sur le plan social, religieux, sexuel. Il s'agit alors de fixer les rôles tels qu'ils nous ont été légués par nos ancêtres : les cicatrices, tatouages, excisions, circoncisions sont une manière d'ancrer dans la chair des néophytes les marques de leur différence. La danse, en tant qu'elle reproduit les rythmes de l'origine, assure la même fonction au niveau de toutes les activités humaines par la stéréotypisation des gestes qui deviennent alors sacrés.

Savoir/ignorance

Les tortures mentales des rites et des mythes ont aussi pour rôle de fonder les différences de statuts dans les différences naturelles au regard du courage, de la peur, de la patience, du savoir.

Les hallucinations causées par les drogues ou autres moyens, les masques, les rhombes, l'enseignement, le questionnement, les énigmes, charades, devinettes, assurent à ceux qui savent résister à la panoplie de l'ignorance, à l'acide du doute et au martèlement des questions, une supériorité sur ceux qui ne savent pas, qui ont peur ou qui sombrent dans la folie…

Temporalité/atemporalité

Tous les incidents du parcours : bain dans les eaux primordiales, bain dans le sang du dragon, ingurgitation par le monstre, emprisonnement, mise à mort du dragon à trois têtes, cracheur de feu et de poison, à l'haleine froide, au corps blindé d'écailles, ont pour but d'assurer au néophyte, en un temps relativement court, une expérience a-temporelle, a-spatiale, qui soit commune à toute une société, celle-ci comptant aussi bien les générations mortes que les vivantes et celles à naître. Il est question de vaincre le temps cyclique, le temps évolutif, la durée, pour échapper à l'enfer sur terre.

L'enfer sur terre comprend à la fois l'enfer traditionnel, le royaume des ombres, mais aussi l'enfer des réincarnations.

La dialectique vie/mort est dépassée par celle du ni mort-ni vivant/mort-vivant, l'état "ni mort-ni vivant" portant, suivant le mythe, le nom de Béatitude, Gloire, Nirvana, Olympe, etc.

Les trois tentations

Pour subir cette ultime et libératrice transformation, le mythe et le rite nous indiquent à quelles tentations il faut résister : Désordre et Démesure, nous disent les mythes grecs ; cette tentation du désordre et de la démesure existe sur plusieurs axes d'activités humaines ; les trois principaux sont : les axes sexuels, sociaux et intellectuels.

Les tentations sont grandes, chaque héros en fait l'expérience : la gourmandise d'ordre sexuel ou nutritionnel, la démesure dionysiaque et ses paradis artificiels, la quête du pouvoir, l'ambition ou la rapacité, l'appât de l'or et le péché d'orgueil de l'inventeur de génie qui maltraite l'ordre naturel par sa science impie sont des détournements d'une énergie qui ne devrait tendre que vers le Sacré : Icare, les Sirènes, Omphale, Hercule, Circé, Œdipe, Thésée, Jason, Prométhée et bien d'autres forment un réseau de symboles dont on tire une leçon sans ambiguïté.

RÉGRESSION/PROGRESSION

Il nous reste à envisager dans le cadre de la quête, une des interprétations possibles du mythe et des rites. Aussi bien dans le mythe que dans le rite, les différents degrés de l'initiation commencent toujours par un processus de régression, comme si le monde du sacré voulait annuler l'évolution profane du néophyte. Le premier degré, on l'a vu, prend souvent la forme d'une régression (regressus ad uterum), avec la volonté de signifier que la mère charnelle perd ses droits sur le myste. Le myste renaît sortant d'une matrice mythique (terre, eau…) et

lorsqu'il reviendra au monde profane, il aura tout oublié de sa vie profane antérieure.

Au deuxième degré, il semble que la régression soit biologique, un rajeunissement, ou un changement de forme (animal totémique, par exemple). Le néophyte perd son origine humaine, il devient autre, il se reconnaît comme appartenant à une confrérie, une société secrète, sous le signe d'un animal. Il y a là un indice assez troublant, car le néophyte semble, soit retrouver la mémoire d'une vie antérieure vécue sous la forme d'un autre être vivant (animal ou plante), soit régresser plus loin et s'approcher plus près du temps des origines. De plus, si l'on accepte le parallélisme de l'ontogenèse et de la phylogenèse, la coïncidence de conception est plus troublante encore, et l'on comprend que la régression se fasse sur deux plans : retour aux origines de l'humanité, retour à ses origines individuelles, à l'état fœtal. Le troisième degré débute par une régression sociale, par une perte de statut (cf. Œdipe). Lorsque l'initiation réussit, le nouvel initié trouve enfin son Père mythique. Sa régression vers le début de toutes choses, si l'on garde l'hypothèse à propos des deux plans ontogénétiques et phylogénétiques, est terminée. L'opposition mort/naissance est complètement neutralisée par ce double mouvement.

Un schéma éclaircit les différents mouvements :

	degré 1	**degré 2**	**degré 3**
niveau phylogénétique	mère	gestation	père
niveau ontogénétique	humain	animal	numineux
niveau biologique	naissance	vie	mort
niveau filiation mythique	Ouranos	Chronos	Zeus
niveau psychanalytique	mère	terre	père

Les progressions/régressions, comme on le voit, se situent à plusieurs niveaux. Il est intéressant d'analyser plus précisément ce qui se passe lors de chaque initiation en marquant l'état abandonné, la régression, et l'état auquel on accède.

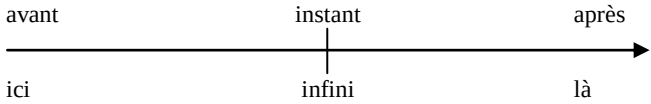
DEGRÉ	I	II	III
ÉTAT ABANDONNÉ	Enfance (le monde de la mère)	Humain (le monde des hommes adultes)	Héros-Roi (le monde du pouvoir)
RÉGRESSION	Fœtus	Animal	Mendiant
PROGRESSION	Adulte	Héros-Roi	Dieu

Nous voyons que l'un des buts du rite ou du mythe est de créer des disjonctions. Celles-ci sont nombreuses, nous en citerons un petit nombre : ici/là-bas, dedans/dehors, nord/sud, père/mère, vrai/faux, être/paraître, voyant/aveugle, etc.

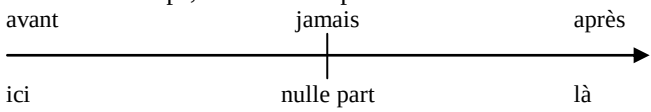
On peut retrouver derrière ces oppositions humaines la structure des aventures mythiques et les distinctions imposées par le rite initiatique. Il instaure aussi dans la chaîne du temps des brisures qui permettent aux hommes d'échapper au temps évolutif[1] et de se situer dans un autre espace-temps.

[1] G. GUILLAUME, *Leçons de linguistique*, Klincksieck, 1971.

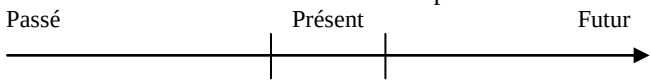
A) La notion de présent et de temps évolutif profane



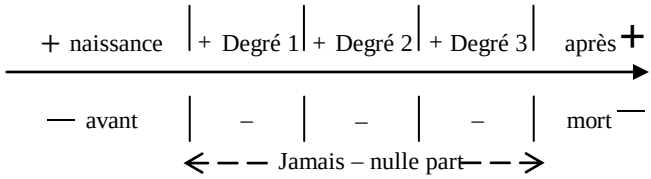
B) L'insertion d'un autre temps, d'un autre espace



On voit que, comme le montre la figure ci-après, par écartement de la barre qui sépare le passé du futur, (barrière qui n'a pas d'existence matérielle, car elle n'a pas de dimension, le présent pouvant à volonté atteindre les dimensions d'une époque ou celles d'une microseconde), le présent peut se diviser de telle sorte qu'il offre une possibilité de fuite infinie dans un autre temps.



C) Les trois degrés de l'initiation peuvent alors être représentés ainsi :



Les – et les + représentent le passage mort/naissance : il est évident que cette structure ainsi schématisée permet de donner aux – et aux + toutes les significations dichotomiques véhiculées par l'ambiguïté des symboles utilisés et qui permettront au mythe de signifier en dehors de toute société, de toute époque. Il est donc aussi raisonnable de dire que l'initiation est une quête du père qu'une quête de pouvoirs spéciaux (aveugle/voyant) – symbolisés par exemple par le troisième œil –, qu'une quête du Roi, de la connaissance, de la mort, de dieu…

LITTÉRATURE ET ÉCRITURE SYMBOLIQUE

Il découle très naturellement de tout ce qui vient d'être dit que la littérature ethnique devait inéluctablement réutiliser ces symboles qui sont ceux de l'effort d'un homme ou de l'humanité tout entière vers plus de lumière, de foi, de savoir, de pouvoir…

Prenons un exemple moderne qui appartient à la littérature ethnique, même si le véritable auteur du roman n'est pas africain[1]. C'est un roman qui réinterprète à la manière du conte ou du mythe un schéma initiatique. C'est une réflexion sur le mythe lui-même, la forme de pensée et la logique qu'il implique dans un contexte africain en contraste avec la logique cartésienne et scientifique du monde européen.

Il serait fastidieux de reprendre un à un tous les points de concordance entre le roman et le scénario mythique, nous nous contenterons de mettre en évidence les analogies les plus marquantes. En gardant en mémoire ce que nous avons exposé plus haut, il suffit d'examiner le début et la fin du roman et la structure narrative.

[1] CAMARA LAYE, *Le regard du roi*, Plon, 1954.

Les scènes qui ouvrent ce roman sont en tous points parallèles à celles des scénarios mythiques.

Lorsqu'on tente d'appliquer au "*Regard du Roi*" la grille initiatique, le roman s'éclaire d'un sens nouveau et maints épisodes qui jusque-là étaient difficiles à interpréter et résistaient à l'analyse, revêtent une signification dépourvue d'équivoque.

Le roman est une brillante démonstration du fonctionnement d'un système de communication symbolique. Les cinquante premières pages accomplissent un ingénieux travail de sape à l'encontre de l'idéologie dominante du *signe*. Le mendiant ne démontre-t-il pas sans cesse que le sens habituel des mots tel qu'il était connu de Clarence dans son monde des blancs, n'a plus court ici à Adrame. Les mots "faveurs", "droit," "justice" perdent leur sens ou plutôt en acquièrent un nouveau totalement opposé à celui que leur donnait Clarence avant qu'il ne franchisse la "barre". Les mots redeviennent symboles, c'est-à-dire qu'ils retrouvent leur ambivalence, leur relation symbolique complexe avec la réalité. Le roi qui donne à la fois l'impression de pesanteur et de légèreté confond des termes contradictoires et crée un sens complexe.

La démonstration nous est faite qu'il n'existe pas d'unités discrètes dans le monde de la pensée, le rapport signifiant-signifié (Sa/Sé) découpe arbitrairement une équivalence univoque ; équivalence de type idéologique et culturelle, elle est une réduction du sens du monde à des fins de communication manipulatrice.

Lorsque Clarence change de culture, il commence à s'apercevoir que les catégories qui lui permettaient d'appréhender le monde des blancs deviennent inutiles, inopérantes dans le monde africain.

Bon nombre d'épisodes tels que la recherche de la porte de la ville, le juge qui n'est plus juge, les fresques qui changent de sens, sont autant d'éléments qui marquent la confusion sémantique dont la pensée de Clarence est victime lorsqu'il essaye de se repérer dans ce nouveau monde.

Ce changement d'environnement, ce langage qui devient inefficace, cette pensée confuse, le fait que Clarence est souvent assimilé à un enfant, forment une trame symbolique qui est pour nous l'indice qu'un schéma initiatique sous-tend la diégèse du roman. Clarence, en franchissant la barre, a traversé brutalement la frontière entre le monde profane et le monde sacré, entre le monde des signes et celui des symboles. Il abandonne tous ses biens, les traits qui caractérisent le monde d'où il vient (argent, vêtement, langage) ; il oublie, il somnole, il entre dans l'irréel, le monde des rêves bien connu des rites initiatiques, il fait l'objet d'une régression générale sur le plan personnel et social.

Il aura pour guides, pour initiateurs, pour adjuvants, des êtres qui dans le monde d'où il vient sont les êtres les plus méprisés : des enfants, un mendiant, des femmes, tous de race noire.

Les épreuves se succèdent une fois que Clarence a entrevu le but de sa quête. Clarence va devoir vaincre des obstacles symboliques et réels : la foule, le procès, l'hôtelier, les labyrinthes, les poursuites, les repas… Ce sont là les épreuves des rites initiatiques que l'on retrouve dans les contes populaires du monde entier. L'auberge a toujours eu une place de choix dans les mythes européens : lieu de passage, entrée vers l'autre monde, peuplée d'êtres mythiques et démoniaques, le propriétaire est souvent un être maléfique. L'auberge est la première étape sur la

route du myste, la première épreuve au cours de laquelle il faut échapper à l'aubergiste et à ses noirs desseins. Elle est aussi le lieu où le néophyte fait l'expérience des nourritures sacrées ; nourritures qui ont des vertus hallucinatoires, nourritures amères qui se présentent souvent sous un aspect répugnant (cf. la notion de remède ainsi que les nourritures initiatiques dans l'Afrique traditionnelle et les notions CRU/CUIT/POURRI chez Lévi-Strauss).

Il n'est pas question, vu les limites de notre étude de relever toutes les analogies, toutes les homologies de structure entre le rite et le roman, nous insisterons cependant sur un nombre de points qui nous paraissent intéressants.

La structure triadique du roman rappelle, bien sûr les trois degrés de l'initiation. Il est aisé de voir que la structure du roman est basée sur le déroulement de la Quête. De la ville à la brousse, de la brousse au village, Clarence pénétrera de plus en plus profondément à l'intérieur de la culture africaine : trois étapes, trois camps comme cela se fait souvent au cours des initiations, un déplacement du nord au sud, des épreuves qui varient suivant le degré d'initiation.

L'initiation de type social, celle du premier degré est déjà commencée lorsque Clarence quitte la ville du Nord ; il s'est intégré à un groupe, il a des compagnons, un initiateur et il a déjà acquis des connaissances, des comportements qui font de lui un initié du premier degré. La quête va commencer véritablement au cours de laquelle il devra se qualifier[1] pour les épreuves suivantes. Il commence à accepter l'ambivalence des messages énigmatiques et inquiétants qu'il reçoit (interprétation des fresques, la ville qui n'a pas de porte mais qui en a une quand même, le juge qui n'est pas juge tout en l'étant) ; il est en train de perdre sa fatuité d'Européen qui décide de façon univoque du sens et de l'ordre du monde. Il va maintenant et pour la première fois partir en brousse, dans la forêt – en lui-même –. Il va tourner en rond dans le labyrinthe et faire déjà la preuve de sa patience. Cette descente aux enfers, au pays des odeurs, voyage dans l'inconscient symbolisé par la forêt et par la somnolence qui ne le quitte pas, par les murs d'épines, les comparaisons avec la mer, les paysages nocturnes et l'atmosphère érotique (l'enfer des sens) sont encore des formes de régression : Clarence n'est-il pas comparé à un enfant donnant la main à ses parents ? On voit déjà par là que Nagoa et Noaga, deux vauriens, sont les parents mythiques de Clarence.

Dans la forêt, le temps a changé de rythme, ce n'est plus le temps profane, c'est un temps qui n'a ni début ni fin, un temps mythique qui assure la renaissance de Clarence. Lorsque celui-ci arrivera à Aziana, ce sera un être nouveau-né, un initié du premier degré.

Son séjour à Aziana constituera le deuxième degré de son initiation : elle est placée sous le signe de l'"Attente". De l'enfer, de la forêt, il est arrivé au purgatoire. Il devra accomplir, sur l'ordre du Naba un certain nombre de "petits services". Le mendiant lui signifie que l'ancien contrat est rompu et qu'un autre commence. Le mendiant-guide-initiateur a rempli son rôle, c'est maintenant aux deux frères de guider Clarence qui n'est plus un enfant, mais un "jeune homme" selon les termes de Samba Maloua.

Comme bien des héros mythiques qui se sont qualifiés par une série d'épreuves, et qui entrent au service d'un roi en épousant sa fille, Clarence va devoir

---

[1] A. J. GREIMAS, *Du sens*, Seuil, 1970.

remplir son office au sein d'une organisation sociale et devra affronter les monstres qui terrifient le royaume. Les monstres ont ici forme de femmes, toutes les femmes du harem du Naba. Hercule n'a-t-il pas servi Omphale ? Il est même allé jusqu'à revêtir des habits de femmes. C'est aussi Hercule qui dut en une nuit déflorer cinquante vierges. Ce genre d'épreuve a pour but de tester le caractère du héros : les travaux les plus répugnants ou les plus humiliants, en tout cas les plus serviles sont imposés aux futurs initiés du deuxième degré afin de leur permettre de vaincre en eux tout orgueil. Toutes ambitions sociales et politiques, désir d'être Dieu doivent d'abord être tués chez le néophyte afin qu'il puisse espérer approcher le Roi-Dieu-Vérité-Amour-Père, peu importe le sens que l'on donne au but de la Quête… Les sens de la Quête sont nombreux, variés, hiérarchisés – disons simplement que le but est une accession à un niveau de conscience et d'être différent de celui que nous connaissons dans notre vie de tous les jours et pour lequel il n'existe aucun mot ; cet état est en dehors des possibilités logico-sémantiques du langage et même de notre pensée raisonnante. Seuls son absence et le vide qu'il crée en nous et qui nous attire, peuvent être convoqués par les mots du langage humain[1].

Il n'est pas interdit de voir dans les femmes-poissons, dans le personnage de Dioki et ses serpents, les avatars africains des sirènes et de la Pythie de Delphes, mais il est à retenir qu'à un certain niveau de lecture, le symbolisme sexuel paraît envahissant (hétérosexualité versus homosexualité) et permettrait une analyse d'un autre type que celle tentée ici. Les personnages du mendiant, de la fille du juge, de Nagoa et Noaga, d'Akissi, des femmes rencontrées dans la brousse, des femmes du Naba, de Samba Maloum, du Maître des Cérémonies (cf. la fustigation), de Dioki sont aussi justifiés par le schéma initiatique : leurs connotations sexuelles coïncident avec les épreuves rituelles fondées sur la sexualité, épreuves qui font partie des initiations encore pratiquées.

Clarence doit se battre contre les derniers monstres engendrés par sa culture européenne ; il doit se purifier, par l'excès, en abandonnant toute réticence ; il doit accepter un ordre nouveau où les valeurs sont différentes de celles qu'il a connues jusqu'ici.

La lutte, en fait, est entre un Clarence européen et un Clarence transformé par l'Afrique ; lutte qui trouve un écho dans les chamailleries de Noaga et Nagoa, les frères semblables et différents à la fois, les danseurs, les "vrais tatoués". Ce sont eux les vrais initiateurs car à la fin du roman ils atteindront à la perfection dans la danse et se retrouveront avec Clarence sous le Regard du Roi.

Le symbolisme des danseurs est bien connu : êtres mythiques, ils assurent la continuité de l'Ordre dans le monde par la perfection rythmée de leurs évolutions, miroir du jeu cosmique garant de l'ordre sur la Terre.

La troisième partie du roman constitue le troisième degré de l'initiation, la fonction glorifiante des contes. La dernière épreuve, sans doute la plus difficile est marquée du sceau des religions de la Rédemption.

Clarence, s'il veut être sauvé, c'est-à-dire échapper aux travaux, aux épreuves, aux désirs, à l'espoir, doit renoncer à être sauvé. Seule l'acceptation que la décision finale quant à son sort, ne dépend pas de lui mais du hasard, de la Grâce,

---

[1]A. HAMPÂTÉ-BÂ, *Kaïdara*, Julliard, 1969. *Aspects de la civilisation africaine*, Présence Africaine, 1973.

de la Providence ou de toute autre force indépendante de sa volonté et de ses efforts personnels, assurera la réussite de sa Quête.

Anéantir en soi tout désir et tout espoir, c'est anéantir le Temps, c'est devenir immortel : le Grand initié, le Sage, quel que soit le nom qu'on lui donne est un Mort-Vivant qui a déjà échappé aux cycles des vies terrestres ; Clarence, par son humilité, parce qu'il est jugé indigne, a réussi la dernière épreuve et finalement ce n'est pas lui qui est allé vers le roi, mais le Roi qui est allé à lui par le regard. Ce regard du Roi posé sur lui l'a délivré, l'a désigné, l'a appelé, mettant ainsi fin à sa quête et terminant son initiation.

Nous pensons, à travers ce roman que nous avons parcouru, avoir mis suffisamment en évidence la trame initiatique, trame narrative et discursive, qui à l'aide de figures anthropomorphes fait coïncider les récits modernes et les récits anciens pour l'édification des lecteurs.

ETHNOLITTÉRATURE ET INTERPRÉTATION

> C'est à partir de "cette nature humaine" telle qu'elle apparaît dans sa nudité au niveau des structures narratives, que s'érigent, grâce à des combinaisons de significations, idéologies, arts, cultures et sociétés.
> A. J. GREIMAS (Sémiotique et sciences sociales)

Notre entreprise d'étudier la littérature ethnique, à travers quelques exemples choisis dans plusieurs pays africains (Tchad, Rwanda, Centrafrique)[1], a pour but, d'une part d'essayer de systématiser l'analyse des contes en général, d'autre part de tenter de montrer comment les données de la métapsychologie, de l'ethnologie, de l'histoire des mythes peuvent se combiner pour mieux rendre compte des contenus investis dans les structures narrativo-discursives telles que la sémiotique les décrit.

Réunis à Palerme, en 1970, à l'occasion d'un symposium sur le thème "LITTÉRATURE ETHNIQUE", la plupart des chercheurs ont souligné la nécessité de définir les différents niveaux d'analyse sur lesquels se plaçaient leurs travaux.

Nous tenterons donc de préciser à quel niveau se place notre propos en affirmant qu'il s'agit d'une analyse du contenu et en même temps — ceci est inévitable — d'une interprétation de ce contenu. Cependant, il est nécessaire pour repérer et expliciter les contenus de s'appuyer sur un découpage préalable de type sémiotique. C'est à partir de l'analyse en structures narrativo-discursives que nous pouvons effectuer le découpage nécessaire à la recherche d'une interprétation du texte manifesté.

Notre ambition est de compléter l'analyse sémiotique et de confirmer le découpage qu'elle opère grâce à l'apport comparatif de structures mythiques, initiatiques et métapsychologiques. Nous désirons aussi montrer que le travail systématique auquel nous nous livrons sur le conte, n'est en fait que l'aspect moderne du travail auquel se sont livrés, au cours des siècles, les conteurs et les exégètes qui nous ont permis, ainsi, d'interpréter à notre tour cette construction bricolée.

HISTOIRE DES CONTES

Que l'on se représente les contes comme la cristallisation d'un inconscient collectif, comme une imagerie née des émotions, sensations, conflits, angoisses propres à la nature humaine, comme une psychothérapie sociale ou enfantine, comme un vaste psychodrame, comme la manifestation d'une logique pré-scientifique concrète, comme une somme d'opérateurs logiques assurant la

[1] Cf. textes à la fin du volume.

médiation entre des séries de pôles opposés, comme une hermétique révélée lors de passages initiatiques d'une classe d'âge à une autre, comme une symbolique didactique à l'usage des enfants, ou comme la trace mnésique de l'histoire des sociétés, on ne fait que séparer arbitrairement les plans d'existence du conte et du mythe.

Il s'agit en fait de différentes méthodes d'interprétation qui suivant les époques, les sociétés, les modèles scientifiques et les individus, peuvent se ramener à quatre grandes catégories :

– l'interprétation relevant de la psychologie sociale :
les mythes et les contes révèlent les sentiments fondamentaux des sociétés. Ils dramatisent et dédramatisent les conflits à l'intérieur de ces sociétés.

– l'interprétation relevant d'une herméneutique :
les mythes et les contes sont des productions magico-religieuses qui occultent et révèlent un verbe de puissance par la connaissance des arcanes, des sens cachés, des comportements ésotériques.

– l'interprétation relevant d'un évhémérisme :
les mythes et les contes sont le reflet de conflits, de changements, d'évolutions, de révolutions dans les structures socio-économiques des sociétés confrontées à des désordres intérieurs et extérieurs, en butte aux attaques d'autres sociétés, d'autres idéologies, d'autres technologies.

– l'interprétation relevant de théories métapsychologiques :
les mythes et les contes trahissent les archétypes primitifs, les sentiments refoulés, les conflits familiaux et sociaux non résolus, le fonctionnement de l'esprit humain et des productions de l'imaginaire universel ainsi que la stratification des différents états de conscience et d'inconscience.

Il faudrait sans doute emprunter à tous ces domaines, quand cela est possible, pour rendre compte d'une manière crédible de l'apparente naïveté et/ou incohérence du récit traditionnel. Depuis son origine, le conte a toujours été l'objet de ces différents types d'interprétation — explicitement de la part des analystes, implicitement de la part des conteurs — qui ont été un des facteurs d'évolution et de transformation de ce genre de récits.

Il nous faut aussi dire un mot du problème de la différence entre conte et mythe. Georges Dumézil, cité par A. J. Greimas, avouait, sous forme de paradoxe, qu'il avait passé toute sa vie à chercher la différence entre conte et mythe et ne pas y être parvenu.

Malgré tout, Cl. Lévi-Strauss peut nous mettre sur la voie grâce à sa métaphore géologique : il parle en effet *d'érosion mythique* qui raccourcit le parcours du héros et qui au lieu d'atteindre le ciel se contente de grimper dans un arbre, qui au lieu de mettre en scène des dieux se contente d'humains. Il y a effectivement dans certains textes un raccourcissement, un rétrécissement spatial, temporel, en un mot diégétique qui correspond dans le domaine du rite initiatique à ce même mouvement qui tend à diminuer le temps passé à accomplir les épreuves, à acquérir les connaissances, à subir les tortures et à faire en général ce voyage régressif/progressif qui mène de la mort à la renaissance. Ce qui revient à dire que le passage du mythe au conte n'a pas un caractère continu, que, comme pour le relief d'un paysage, il reste des vestiges à peu près intacts de l'ancienne forme alors

que d'autres caractéristiques ont presque complètement disparu et que, suivant le terrain, ce ne sont pas les mêmes couches qui subsistent ou s'effacent.

La différence entre le conte et le mythe est de la même nature que celle qui existe entre les doublets linguistiques qui font cohabiter dans un même état de langue des mots très anciens qui n'ont pas évolué, avec des mots de même origine, mais qui eux ont été transformés, ou bien des mots d'origine différente qui avaient au début le même référent et dont l'un s'est spécialisé pour désigner l'animal vivant et l'autre la viande de cet animal (pig vs pork en anglais).

En nous inspirant de diverses théories, nous pourrions, à notre tour, proposer un modèle de l'évolution du conte, du passage du mythe au conte :

1. À l'origine, le conte ne serait que la formulation imagée des phénomènes météorologiques, astronomiques, saisonniers et climatiques de l'environnement de l'homme primitif[1].

2. Puis un passage à la personnification des phénomènes naturels et des éléments aurait eu lieu (animisme). L'archétype est bien la trace laissée dans l'inconscient de l'émotion ressentie par les premiers hommes devant la nature et le symbole, qui le révèle, la projection de cet archétype sur un objet, un animal, un être divin ou humain. L'évhémérisme n'est alors que la projection du même archétype sur un personnage de haut rang social ou un groupe d'hommes dotés de pouvoirs politiques ou religieux

3. Les étymologies douteuses et populaires, la disparition de certaines langues, favorisent l'émergence dans le conte de motifs nouveaux.

4. Les conteurs, les dépositaires des contes transforment ces récits par la projection de nouveaux archétypes, de sentiments et conflits refoulés qui émanent des nouvelles structures sociales, familiales comme autant de reflets et d'indices du développement des sociétés, des idées, et des déplacements spatio-temporels des contes originaux :

– les transformations visent à actualiser le conte et à le rendre plus conforme à la logique des langues naturelles et/ou des actions ;

– les transformations visent à manipuler les sociétés, à justifier les personnes et les ordres nouveaux, à occulter des significations jugées dangereuses, immorales ou obscènes pour de simples mortels ;

– les transformations visent à projeter sur la trame du conte des explications légitimes suivant philosophies et cultures ;

– les transformations, réductions, amplifications sont le résultat des oublis, des lapsus, des analogies, des confusions, des hypocrisies, des pudeurs et des tabous des différents vecteurs de communication du conte.

5. Les conteurs introduisent un symbolisme conscient dans la narration des événements et la nomination des protagonistes, suivant une dialectique du caché/révélé.

6. L'origine naturelle, archétypale du conte est oubliée, l'évhémérisme ne peut plus rendre compte des différents événements et acteurs, le symbolisme devient hermétique, les différentes transformations ont occulté le schéma simple et cohérent du mythe et c'est alors que l'interprétation du conte, qui n'est qu'une phase récurrente de la vie du conte, va projeter suivant les modèles opératoires des

[1] M. BRÉAL, *Mélanges de mythologies et de linguistique,* Hachette, 1877.

sciences de l'époque, des significations sur le texte manifesté tel qu'il est parvenu à une époque donnée. Un sens cohérent, logique, et moralisateur est alors imposé à ce qui n'était plus qu'un tissu apparemment incohérent, un bricolage mythique et onirique.

Cette tendance de l'esprit humain, qui participe à la fois du conscient et de l'inconscient, transforme par couches successives un récit référentiel, transpose une réalité psychique par métaphore et métonymie, recherche un sens logique et circonstanciel, découvre des valeurs morales et didactiques et finalement rend compte du phénomène de transmission humaine orale d'une information. En effet, on retrouve dans le conte les deux phénomènes[1] bien connus de réduction et d'amplification que fait subir le récepteur humain au message qu'il retransmet de mémoire.

L'interprétation du conte n'est peut-être pas tant la recherche du sens du conte, que le placage de différents sens possibles qui correspondent à l'état d'évolution des structures discursives qui se sont diversifiées et complexifiées, par ré-interprétations, par erreurs, par oublis, par rajouts, amalgames et pour bien d'autres causes.

Il est cependant possible — l'admettre, c'est déjà se placer sur un plan métapsychologique — que certaines transformations aient ramené le conte à l'état structural de départ ou que des pans du récit original aient résisté aux différents cycles d'érosion et de stratification mythiques.

L'interprétation basée sur une recherche des archétypes et sur la comparaison des figures est sans doute la seule qui puisse porter sur les fondements mêmes du conte.

On peut aussi retenir qu'une bonne partie du conte doit son mystère, son incohérence, au fait que le mythe devenu conte profane porte les traces d'états de langue qui ne sont plus compréhensibles à des époques ultérieures ; les différentes transformations correspondent alors au souci du conteur d'adapter le texte ancien à un public nouveau.

Les formes les plus faibles du conte sont sans doute les contes-fables. Ce sont, à partir d'épisodes mythiques ou de contes anciens, des créations plus récentes, élaborées par des conteurs pour renouveler leur répertoire et leur permettre de répondre plus adéquatement au besoin de justification et d'explication des coutumes et principes moraux des sociétés plus modernes. On peut imaginer que ce travail de création à partir d'éléments plus anciens, de personnages bien définis et connus existe depuis fort longtemps ; ce qui complique singulièrement la définition des genres et leur repérage.

On comprendra alors qu'une analyse comparée des contes ne pourra s'appuyer que sur la catégorie *même/différent* sans que l'on puisse préciser les raisons des différences et similarités. L'évolution du conte se fait sur un axe de l'espace-temps, il sera donc difficile, sinon impossible, de savoir si telle version est autochtone ou empruntée et adaptée du folklore voisin. La ressemblance, à quelque niveau qu'elle se place, pourra aussi bien être expliquée par l'universalité de

---

[1] R. MUCCHIELLI, *Communication et réseaux de communication*, éditions ESF, Paris, 1980.

l'archétype qui lui a donné naissance que par la transmission d'un motif d'une région à une autre ou d'une époque à une autre.

POUR UNE MYTHOCRITIQUE DES CONTES AFRICAINS

Il va sans dire qu'il existe un très grand nombre de contes européens qu'on retrouve parmi les contes africains[1]. De même un très grand nombre de contes sont communs à l'ensemble des pays africains. Le corpus pour chaque pays tire souvent ses caractéristiques de la personnalité des individus qui ont recueilli les contes, de l'époque à laquelle la collecte a été faite, de l'influence des religions importées, de la prégnance de l'animisme et même des directives administratives ou politiques.

En règle générale, les contes recueillis par les premiers missionnaires ont moins souffert de l'érosion mythique que ceux récoltés plus récemment, mais il s'est instauré une censure, où la pudibonderie, les préjugés, l'hypocrisie, la peur d'être mal jugé se côtoient, qui hier comme aujourd'hui ont gommé certains motifs et exclu certains thèmes et récits.

Par exemple, au Rwanda, la richesse des textes, leur résistance à l'érosion mythique est bien supérieure chez le Père Hurel[2] et le Père Arnoux[3] que chez P. Smith[4]. La date de publication peut sans doute expliquer la différence. De même, les textes recueillis par A. Lestrade[5], à une époque antérieure à celle où P. Smith est venu au Rwanda, sont d'un tout autre intérêt. Au Tchad, J. Fortier[6] a su trouver des sources plus ancrées dans l'imaginaire traditionnel et c'est pourquoi tous les thèmes du folklore africain s'y retrouvent.

La thématique centrale à tous ces corpus africains est constituée par des textes qui relèvent tous d'un nombre réduit de catégories dichotomiques telles que *hommes / femmes, animaux / hommes, individus / société, enfant / adulte, échange / don, exogamie / endogamie,* et bien sûr *vie / mort.*

La place faite aux enfants et aux différents types d'ogres évoque irrésistiblement les problèmes de nourriture et de sexualité ainsi que les conflits entre générations. La scène familiale est le lieu de prédilection de ces affrontements et de leurs solutions. Il semble que les sociétés africaines, comme bien d'autres, aient une vive conscience des inégalités naturelles auxquelles s'ajoutent les systèmes hiérarchiques sociaux inégalitaires et que bien des contes mettent en scène des héros persécutés qui par la ruse, le hasard et grâce à l'aide d'animaux ou d'objets magiques réussissent à l'emporter sur leurs oppresseurs. Le mythe est moins enclin à faire la part belle au pauvre et au faible. Enfants, femmes, infirmes constituent des héros qui ont été soit négligés, soit abusivement avantagés par la

---

[1] W. LAMBRECHT, *A Tale Type Index for Central Africa,* Ann Arbor University Microfilms, 1967.

[2] E. HUREL, *La poésie chez les primitifs ou contes, fables, récits et proverbes au Ruanda (Lac Kivu),* Gœmaere, Bruxelles, 1922.

[3] R. P. ARNOUX, "Le culte de la société secrète des Imandwa au Ruanda", *Anthropos*, VIII, 1912.

[4] P. SMITH, *Le récit populaire au Rwanda*, A. Colin, 1975.

[5] A. LESTRADE, *À la rencontre du Rwanda*, Lestrade Édition, Bruxelles, 1978.

[6] J. FORTIER, *Le mythe et les contes de Sou*, A. Colin, 1967. *Dragons et sorcières*, A. Colin, 1974.

nature et qui dans un cas comme dans l'autre sont en but à la malignité des autres membres de la société.

La femme occupe une place centrale dans la plupart des contes et si elle est souvent cause de bien des malheurs, de bien des convoitises, il lui arrive parfois d'incarner des modèles de vertu et de constance. Elle apparaît sous les trois espèces féminines : vierge, matrone et vieille femme ; chaque âge lui conserve son ambiguïté : vierge candide ou entêtée, matrone sage ou gourmande, vieille femme secourable ou ogresse. Sur l'axe dipôle *nature/culture* elle est indiscutablement du côté de la nature ; elle incarne aussi bien la mort que la terre nourricière et féconde. Source de vie, source de mort, sa nature animale et numineuse fait d'elle une magicienne capable du pire comme du meilleur.

Les objets magiques sont plus rares que dans les contes européens ou arabes, mais calebasses, mortiers, fouets, couteaux de jets et tambours jouent bien un rôle de premier plan dans certains contes. Dans les sociétés qui ont subi le plus l'influence arabe, anneaux et coffres retrouvent la place qu'on leur connaît.

Par contre, animaux et plantes ont des vertus et des pouvoirs magiques : la souche que l'on heurte du pied ou qui vous fait trébucher est toujours de bon conseil, certains oiseaux peuvent être contraints à révéler des secrets qui assurent puissance et sécurité aux héros ; les éléphants peuvent devenir hommes ou esprits, le lion se lie d'amitié avec l'enfant, le python et l'hyène se changent en beaux jeunes gens pour enlever des jeunes filles imprudentes, le taureau est sorcier ou divin, l'araignée et le lièvre tantôt machiavéliques, tantôt stupides. La liste est longue, mais la plupart des animaux interviennent dans des contes qui constituent le genre conte-fable.

Les rois et les reines sont remplacés par les chefs et leurs coépouses ; chasseurs, guerriers, forgerons, potières[1], pêcheurs, gardiens de troupeaux, marchands, agriculteurs, messagers constituent le reste de la troupe des acteurs du conte africain. Ce sont les particularités de leur activité qui font d'eux les acteurs de propositions logiques que nous pouvons encore inférer.

Les magiciens et les sorciers sont rarement désignés comme tels, ce rôle est joué par les ogres, les ogresses, les animaux maléfiques et les enfants. Certains personnages peuvent se transformer, mais leur rôle reste accessoire et aucune justification n'est donnée de leur pouvoir. Encore une fois, il faut l'influence arabe pour voir des personnages semblables à nos sorciers et sorcières qui tiennent échoppe aux abords des villages et dans la forêt. Le forgeron a des pouvoirs magiques, c'est un faiseur d'hommes ; le potier ou la potière peuvent modeler des pénis d'argiles pour remplacer le membre manquant ou refaire un visage ou un corps difforme. Ce ne sont pas des marchands de magie, ils sont là pour aider ceux qui le méritent et savent se conduire. Il existe d'ailleurs dans bien des contes, auprès de l'ogre, du forgeron ou autre personnage numineux, un être (femme, fils, fille) qui est favorable aux humains, qui sert de protecteur, de guide, de médiateur ou de sauveur. On peut penser qu'il s'agit là de projections de désirs infantiles qui font de la notion de " redresseur de torts " un archétype dont les héros modernes

[1] Le livre de Cl. LÉVI-STRAUSS, *La Potière jalouse*, Plon, 1985, explicite très bien, le rôle de cette femme dont le métier est de manipuler la terre, l'eau et le feu pour créer un objet qui médiatise dans son usage ces trois mêmes éléments.

sont les multiples avatars : Zorro, Superman, Astérix, Batman appartiennent au monde de la littérature ethnique et sont susceptibles d'être analysés par la mythocritique d'une façon très révélatrice. Tous ces héros populaires sont soit orphelins, enfants adoptés, enfants trouvés, enfants persécutés, défavorisés ou révoltés et constituent sans doute, dans une perspective métapsychologique, un support idéal pour la projection de scénarios de compensation.

La magie, noire ou blanche, est principalement le fait des animaux-hommes ; à ce propos, il ne nous semble pas inutile de tenter de voir quels sont les différents niveaux de symbiose ou de condensation qui unissent en un même être l'homme et l'animal :

niveau 0 – Tous les caractères animaux sont conformes à la réalité.
niveau 1 – Les caractères animaux sont présents, la parole est ajoutée.
niveau 2 – Les animaux ont la parole et des dons magiques.
niveau 3 – Ils ont la parole, des dons magiques, des biens et des techniques.
niveau 4 – Ils ont une double personnalité humaine et animale, ils peuvent se transformer et leur peau d'animal recouvre un corps humain.

On peut d'ailleurs trouver dans un conte qui a pour thème l'amitié entre un lion et un enfant[1] un exemple clair de dédoublement : l'animal représente alors les instincts, les pulsions, les désirs du jeune homme et accomplit les actes fonctionnels d'agression — meurtre de la mère, rapt d'une jeune fille... — que ne pourrait accomplir physiquement et psychiquement l'enfant, sans courir le risque d'être détruit par ses sentiments de culpabilité ou par les adultes qui l'entourent.

Si l'on veut trouver un axe unique qui rende compte de toutes les contradictions et conflits que les contes africains révèlent et résolvent grâce à une opération de médiation logique, il faudrait choisir celui qui représente la catégorie ordre/désordre. Denise Paulme[2], après Propp, a montré que la totalité des contes africains qu'elle a recueillis part d'une situation de manque pour aboutir à la négation de ce manque. Cependant, il semble plus fructueux et spécifique des contes africains d'utiliser la notion d'*ordre/désordre* qui est parfaitement explicitée dans ses fonctions par L.-V. Thomas et R. Luneau dans leur livre "*La terre africaine et ses religions*"[3]. Le tableau, ci-après, rend compte des différents types de désordre et de leur fonction.

En s'inspirant des auteurs cités plus haut, ce tableau précise pour le conte le rôle de la catégorie, mythique et rituelle, *ordre/désordre* et donc la situation initiale et finale.

Le désordre-écart et le désordre-absence sont presque toujours représentés dans les contes : la rupture avec un état préalablement satisfaisant implique une réaction qui a pour but de revenir à cet état ; il en est de même pour l'absence d'ordre. Ces réactions imposent généralement le recours à un désordre différent du désordre initial puis la compensation de ce nouveau désordre. Cet état de choses vient du fait que le désordre peut provenir soit de l'environnement, soit des esprits, des animaux, soit enfin de forces et d'agents extérieurs à la société, soit de la société elle-même, par l'intermédiaire des individus qui la composent.

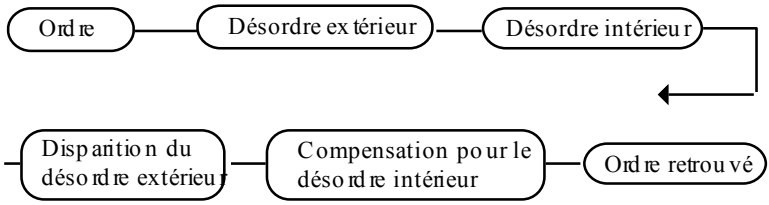
---

[1]Cf. J. FORTIER, op.cit.
[2] D. PAULME, *La mère dévorante*, Gallimard, 1973.
[3] L.-V. THOMAS & R. LUNEAU, *La terre africaine et ses religions*, Larousse, 1975.

Type de désordre subi	Solution adoptée pour rétablir l'ordre		But	Idéologie
désordre-écart rupture ou discontinuité	médiation: rituel de compensation &/ou sur en-chèrissement	annuler,réparer rendre,réduire combler recréer purifier...	effacer de la mémoire	Ordre ancien reconstitué
absence d'Ordre				Ordre nouveau instauré
désordre-usure	médiation rituelle de surenchéris-sement	transgresser abuser se révolter se rebeller ridiculiser tromper,ruser rire, troubler	créer le désir de l'Ordre	Ordre ancien rejeté
				Ordre nouveau imposé

Pour répondre à un désordre qui vient de l'extérieur, il faut souvent avoir recours à un autre désordre de type humain et social. Si l'homme remporte une victoire sur l'agresseur extérieur, il lui reste malgré tout à accomplir les gestes nécessaires pour se faire pardonner d'avoir enfreint les lois de l'ordre ; d'où les cérémonies de purification, les amendes, les offrandes, les vœux, les sacrifices...

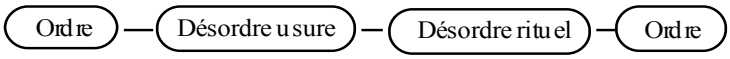
Dans ce cas, on obtient la suite logique de médiations :



La médiation est alors effectuée par un désordre maîtrisé, régulé et qui s'oppose à un désordre accidentel comme un contre-feu à un feu sauvage, puis par le respect des rites de compensation.

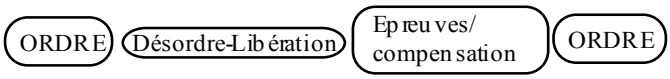
Dans le cas le plus simple, on a le schéma suivant :

Dans le cas du désordre-usure, le schéma serait :



Le désordre-usure provient du fait que toutes les institutions humaines ont tendance à paraître inadaptées, figées, sclérosées et inefficaces avec le temps. Le désordre rituel rappelle à la conscience de la société que l'ordre ancien a toujours sa raison d'être dans la mesure où il protège la société contre le chaos. C'est par ce biais que l'ordre ancien retrouve une certaine jeunesse.

Dans le cas d'un désordre-libération, l'usure des institutions, le vieillissement des gardiens de l'ordre traditionnel, leur corruption par l'exercice du pouvoir, leur inadéquation aux réalités et aux générations nouvelles font qu'un individu ou un groupe d'individus va défier le pouvoir en place en créant la confusion et le désordre par son attitude et ses actes. Il vaincra son ennemi parce qu'il se révélera plus rusé, plus fort que l'ancien garant de l'ordre ; il pourra prendre sa place et créer ainsi un ordre rénové.



Ces schémas directeurs se retrouvent dans la plupart des mythes et des contes et à ce titre sont constitutifs d'une mythocritique.

LE BRICOLAGE MYTHIQUE

Une citation dont on voudra bien excuser la longueur justifie une approche comme la nôtre :

> *« À première vue le motif apparaît comme une séquence narrative de caractère figuratif, séquence qui peut être analysée comme récit autonome et qui possède un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit. Le motif est donc une séquence du récit, mais, en tant que séquence, il peut être retrouvé dans des récits structurellement différents. Dès lors, si l'on considère une structure narrative quelconque comme un invariant, les motifs paraissent, par rapport à elle, comme des variables, et, inversement, le choix d'un motif quelconque, comme invariant, fait paraître les récits dans lesquels le motif est susceptible de s'inscrire, comme ses variables. De ce point de vue, l'étude des motifs peut être considérée comme un niveau structural de recherches autonomes et parallèles au niveau d'articulations narratives des récits. »*[1]

Nous retiendrons de ces considérations la notion de niveau figuratif autonome, mais il faudra préciser la notion d'invariant appliquée au motif. Ce qui dans le motif est invariant constitue le type de motif, le patron qui modèle l'occurrence. Cet invariant est constitué non pas tant par une séquence d'événements que par le recours à un scénario dont l'interprétation renvoie à la manipulation (médiation) mythique. L'invariant du motif se repère au niveau de la forme du contenu ou plus précisément à l'organisation médiatisante des figures du monde qu'il manifeste.

Par rapport au récit, le *thème* est déjà une abstraction, un invariant dont les dimensions sont indépendantes des séquences narratives qui sont autant de variables par leur contenu figuratif et par leur nombre.

Ces thèmes, en fonction du phénomène d'érosion mythique, de profanisation des contenus, sont susceptibles de réduire leur dimension au point de ne plus constituer un micro-récit mais d'évoquer seulement un parcours figuratif plus ou moins fonctionnel sur le plan narratif. Nous appellerons *motifème* ces traces, ces vestiges de l'existence d'un *thème* qui a perdu sa fonctionnalité narrative et mythique.

Un motifème peut s'être usé à tel point qu'il ne subsiste de son ancienne splendeur que l'existence anecdotique, dans le récit, d'un figurème du monde naturel. Ce *figurème*, dans la mesure où il a traversé les siècles et l'espace, constitue à nos yeux le noyau dur de la médiation mythique. Cependant, ce n'est pas le figurème manifesté dans tel ou tel texte qui constitue l'invariant vivace, mais le type de figurème qui par ses propriétés naturelles constitue une instance privilégiée de médiation mythique. Objets, êtres, phénomènes, processus, lieux sont autant de figurèmes du monde naturel qui par leur structure physique et/ou leur

[1] A. J. GREIMAS, *Sémantique et sciences sociales*, Le Seuil, 1976.

fonctionnement constituent l'embryon, la source, le modèle de toute narrativité mythique.

Il faut considérer cette segmentation, au niveau du contenu interprété, comme le repérage des constituants du bricolage mythique (archétypes, pulsions, symboles...) faits du même matériau, mais de dimensions différentes. Les *motifèmes* sont des arrangements de *figurèmes* et les *thèmes* sont des constructions dont les *motifèmes* sont les traces résiduelles. Un unique thème peut constituer un conte qui comporte de nombreux motifèmes et encore plus de figurèmes. Un thème peut être réduit au rang de motifème dans tel ou tel conte, un motifème peut ne subsister que sous la forme de figurème dans une variante d'un conte et même tel ensemble discursif, qui formait un thème dans tel conte, peut se désintégrer en poussière de figurèmes dans de nombreuses versions du même conte. La définition précise des trois unités de grandeur des "briques " mythiques n'est pas chose aisée : ce sont des unités de contenu hiérarchiquement ordonnées qui vont du général au particulier, d'items concrets du monde naturel à des situations d'inter-relations entre les différents acteurs de la scène existentielle.

On pourrait, comme hypothèse de départ assimiler les figurèmes à des unités symboliques simples, les motifèmes à des nébuleuses symboliques et les thèmes à des scénarios symboliques.

DU TEXTE MANIFESTÉ AUX STRUCTURES

Au découpage traditionnel en récit, épisodes et items qui conviendrait au texte manifesté, il est possible, à un premier degré d'abstraction, de mettre en parallèle celui de *thème, motifème et figurème* comme autant d'occurrences particulières, de variantes contextuelles des trois unités qui à un degré supérieur d'abstraction, constituent une triade homologue : *scénario, motif, et figure*.

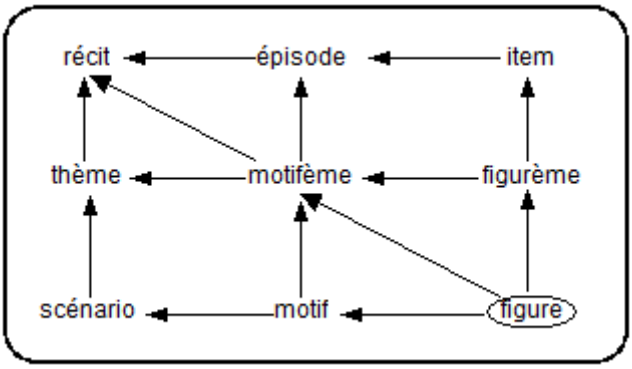
Le scénario relevant d'un ensemble d'actes qui peuvent être interprétés en termes de scénario initiatico-mythique et métapsychologique ; le motif en termes de structures narrativo-discursives motivées à la fois par une logique des actions et par des logiques particulières de la médiation et de la classification ; les figures relevant de la conceptualisation de la nature et/ou du fonctionnement des objets et des phénomènes du monde sensoriel.

Le récit actualise des thèmes, l'épisode révèle des motifs, les items lexicalisent des *figures* du monde. Motifèmes et thèmes sont des occurrences de motifs et de scénarios, les figurèmes exemplifient sous forme de sémèmes des configurations conceptuelles que nous appelons *figures*. Motifèmes et motifs, thèmes et scénarios sont repérés par la même étiquette en tant que type et occurrence du type, figurèmes et items sont lexicalisés diversement et les figures nécessitent une définition abstraite et pertinente qui puisse rendre compte de toutes les virtualités textuelles auxquelles elle peut donner lieu. Pour une étude approfondie des figures, nous renvoyons le lecteur au livre d'Umberto Eco, *Lector in fabula*, dont nous donnons un court extrait :

> « […] *le sémème doit apparaître comme un texte virtuel, et un texte n'est pas autre chose que l'expansion d'un sémème* (en fait, il est le résultat de l'expansion de nombreux sémèmes, mais il est théoriquement plus productif d'admettre qu'il peut être réduit à l'expansion d'un seul sémème

central : l'histoire d'un pêcheur ne fait qu'élargir tout ce qu'une encyclopédie idéale aurait pu nous dire du pêcheur). »[1]

Le schéma ci-dessous formalise la hiérarchie des structures et les relations qu'entretiennent les différents niveaux entre eux et pour chaque niveau les relations d'inclusion entre les différents éléments constitutifs.



La disposition du schéma rend compte aussi du fait que si le récit est le nœud terminal de ce qui pourrait être une structure générative, la figure est à l'origine de tout le système. Il nous semble en effet que la figure porte en elle une discursivité en puissance, de la même façon dont les lexicologues parlent de signifié de puissance pour un lexème.

L'expérience montre qu'il existe des figurèmes du monde dont la prégnance discursive est reconnue par toutes les sociétés : les femmes, les enfants, les animaux, les contenants, les arbres, etc., sont porteurs de virtualités narrativo-discursives dans la mesure où leur spécificité naturelle et leurs fonctions communes ont donné lieu à des extrapolations métapsychiques, symboliques, magiques, religieuses, en un mot mythiques. Ce sont des isotopies de type ethnique qui assurent le passage de figures universelles à des figurèmes concrets du monde dont l'existence est attestée dans un type de société ou un autre. Cet investissement ethnique repérable ne constitue pour nous qu'un accident géographique et culturel étudié par l'ethnologie. Le conte déploie une certaine logique opérationnelle en relation avec l'environnement et les préoccupations de la société qui génère, ou régénère, le récit et l'histoire à partir d'espèces qui lui sont familières, d'épisodes de la vie communautaire ou privée qui est la sienne. Le tabac, le miel, la calebasse, le couteau de jet, le puits sont autant d'objets que le conte africain utilisera ; le départ de la fille avec son mari, l'échange des biens et des services, la fabrication du sel, la préparation de la nourriture, la quête de l'eau constituent les motifèmes qui à leur tour constituent les épisodes et les récits dont les contes sont faits. À l'intérieur d'un même récit, on peut découvrir des ensembles de figurèmes qui peuvent être interprétés suivant des isotopies variées (alimentaires, sexuelles, météorologiques, organisationnelles...) : le mortier, la calebasse, le feu peuvent constituer une de ces triades susceptibles d'instaurer les isotopies décrites plus haut. On peut encore remarquer que sur un axe horizontal on passe du simple au complexe, de l'élément

[1] U. ECO, *Lector in fabula*, Grasset, 1985, p. 27-28.

à la construction, alors que l'axe vertical va, de bas en haut, de l'universel au particulier – ce qui n'aurait pas déplu à G. Guillaume[1].

Les niveaux choisis pour étudier le conte sont effectivement des *coupes* plus ou moins tardives, plus ou moins précoces, effectuées dans le mouvement de pensée interprétatif qui s'attache à saisir le conte à des moments particuliers de sa genèse.

MOTIFS AFRICAINS

Reprenant, réajustant et complétant la nomenclature des contes recueillis par D. Paulme, on peut dresser une liste non exhaustive des motifs susceptibles d'une interprétation mythique et qui sont les plus courants dans le domaine africain. Les contes qui sont représentatifs de ces motifs ne sont ni des mythes théogoniques, ni cosmogoniques, ni eschatologiques, mais contiennent des conduites et des figures qui semblent appartenir à des mythes érodés et les motifs-occurrences ou motifèmes semblent renvoyer à des motifs types constitutifs des mythes du monde entier. Les termes de la liste ci-après ne sont que des étiquettes commodes pour résumer le contenu discursif de chaque motif :

1– L'Enfant travesti	*7– L'Origine de la mort*
2 – L'Enfant espiègle	*8 – Le Nom inconnu*
3– L'Enfant abandonné	*9– Le Monstre dévorant*
4 – L'Enfant jalousé	*10 – La Restitution impossible*
5– L'Enfant animal	*11– La Fille difficile*
6 – L'Enfant justicier	*12-Les deux sœurs*

Il est assez difficile de distinguer, dans la *Mère Dévorante* [2] entre les contes du type Petit Poucet et ceux de l'Enfant malin ou de l'enfant Sorcier. La cause en est que les occurrences du type ne sont pas pures. Dans notre terminologie on peut concevoir que certains motifs incluent des conduites qui renvoient à des motifs d'autres types de contes. Il y a aussi une contamination entre motifs et conduites d'autres types, ce qui rend toute classification provisoire sinon aléatoire. On pourrait aussi bien concevoir qu'il existe un archi-motif : *l'Enfant rebelle***.**

On peut cependant tenter de clarifier un certain nombre de points. Le cas de l'enfant espiègle est très simple : nous avons préféré cette dénomination, car elle permet d'éviter toute confusion avec les autres motifs mettant en scène des enfants. La langue française a la chance de posséder le terme "espiègle" dont l'étymologie fait référence au héros du conte germanique, Till Eulenspiegel (miroir au hibou), qui donne déjà une indication sur le comportement du personnage ; en effet, le miroir qui renvoie une image renversée et le hibou avec ses habitudes nocturnes sont des modèles d'inversion ; or l'inversion est un des modes d'existence dans le monde des esprits et des morts. Le motif de l'*Enfant espiègle* sera toujours centré sur un enfant dont les paroles et les actes symbolisent une sagesse qui va à l'encontre du sens commun et qui retourne contre l'adversaire ses propres armes, justifiant ainsi le symbolisme du nom.

---

[1] L'intuition géniale de G. GUILLAUME, qui se représentait la pensée comme un flux sans cesse en mouvement entraîné de l'universel vers le particulier puis s'inversant pour revenir à l'universel, a été extrêmement féconde pour expliquer nombre de faits syntaxiques ; elle devrait pouvoir rendre compte avec autant de bonheur des faits narrativo-discursifs. Cf. M. WILMET, *Gustave Guillaume et son école linguistique,* Nathan, 1972.

[2] D. PAULME, op. cit.

Le motif de "*l'Enfant travesti"* est centré sur un changement de sexe qui de tromperie se transforme en réalité avec l'aide d'adjuvants magiques. Un scénario qui confirme les thèses de Bruno Bettelheim dans son livre "*Les blessures symboliques*"[1].

Le motif de *l'Enfant abandonné* est constitué par un scénario de revanche pour un enfant mal-aimé : l'abandon est soit physique soit affectif et la revanche est soit une vengeance sanglante, soit la re-création (sauvetage héroïque de la famille dévorée par un esprit-sorcier) et la prise de pouvoir.

Il s'agit d'enfants abandonnés en forêt, de filles maltraitées, d'enfants persécutés par leurs parents biologiques ou légaux ou bien par une autorité tribale. L'origine inconsciente d'un tel scénario est évidente et évoque un épisode de ce que Freud appelle le *roman familial.*

Le motif de "*l'Enfant jalousé"* met en scène un enfant trop bien pourvu par la nature, garçon ou fille, en général fabriqué de toutes pièces, extraordinaire par sa naissance, mais victime de la méchanceté et de la jalousie de la société qui ne peut accepter cet être trop plein de "mana" et qu'elle veut faire disparaître en espérant qu'il ne monopolisera plus ainsi les faveurs du ciel et des dieux. Ce motif prend une résonance particulière quand on sait que les comportements évoqués par ce type de conte n'appartiennent pas seulement au monde des fantasmes, mais à celui de la réalité africaine. Dans les occurrences du conte, l'enfant peut soit succomber soit l'emporter.

Le motif de *l'Enfant animal* est basé sur le dédoublement de l'être humain qui projette sur un ou plusieurs animaux qui jouent des rôles actantiels variés, les pulsions et les instincts qu'il ne peut assumer en tant qu'être social appartenant à une classe d'âge défavorisée.

Le motif de *l'Enfant justicier*, plus souvent repéré sous la forme de conduite à l'intérieur d'autres motifs, garde son statut de motif dans des contes comme "*l'Enfant sans fesses"* ou *"l'Enfant sorcier*"**.** C'est en général la manifestation de scénarios de compensation où l'enfant devient justicier et incarne la bonté par opposition aux méchants adultes dont il est issu.

Tous ces motifs, comme nous l'avons suggéré, peuvent être rapportés aux sentiments profonds, mais refoulés, d'un enfant confronté au monde des adultes, impatient de secouer le joug de ses oppresseurs, conscient de ce que sa faiblesse physique et mentale, et son manque d'importance sociale sont une criante injustice. Un très grand nombre de contes africains sont des occurrences de ce type de scénario infantile ou régressif et relèvent pour leur interprétation de la métapsychologie freudienne.

Les autres motifs que l'on peut rencontrer sont secrétés par des scénarios initiatiques qui peuvent être assimilés à des scénarios régressifs qui assimilent les débuts du monde, les débuts de la société, à la genèse de l'expérience individuelle : l'enfance est alors considérée par l'adulte comme une époque d'épreuves dans un monde "autre" dont l'individu a su ou n'a pas su se dégager. Adultes et dieux sont confondus ; l'incompréhension et la peur qui sont la marque de l'enfance transparaissent dans ces récits du souvenir ; le langage de l'enfant (comme le langage de l'expérience régressive) est comme l'a bien montré Y. M. Lotman, du

[1] B. BETTELHEIM, *Les blessures symboliques*, NRF, 1971.

même type que le langage mythologique[1] ; c'est une langue qui traduit en termes plus concrets et plus personnalisés la langue des adultes, rapportée au répertoire des sensations et des émotions expérimentées par l'enfant, dans un monde dont l'espace est réduit aux dimensions des lieux familiers, et dont les personnages sont l'enfant lui-même, le père, la mère – ou leurs substituts – un animal et quelques objets dont les fonctions sont incompréhensibles et menaçantes ; ces objets deviendront les objets magiques du conte. On admettra que le moelleux du tapis qui s'oppose à la dure réalité du monde soit pour l'enfant et dans les deux sens de l'expression, un véhicule de rêve : c'est ainsi un exemple typique de traduction dans le langage de la sensation, d'un objet dont la fonction adulte est incomprise.

L'image mécanistique qui rend le mieux compte de l'interaction entre mode d'expression mythologique et mode d'expression profane du monde réel et historique est celle de deux cylindres en mouvement et qui n'ont comme point de contact qu'une ligne toujours changeante et tangentielle.

CONSTITUTION DU MODÈLE ANALYTICO-INTERPRÉTATIF

Les deux niveaux choisis pour situer une interprétation mythique sont les deux niveaux les plus abstraits. Nous voudrions, au préalable, citer N. M. Assomov :

> *« Pendant le sommeil [...] la `coordonnée` de la réalité, et les récepteurs sont déconnectés. L'activité circule selon des modèles généralisés et concrets, excités antérieurement, qui subsistent dans la mémoire active après la journée vécue [...] c'est ainsi que surgissent des configurations compliquées, où s'entremêlent l'absurde et le bon sens. »*[2]

Ceci revient, pour nous, à dire que les motifs sont des modèles généralisés issus des activités de veille, utilisant des figures du monde réel selon une combinatoire onirique pour bâtir les contes qu'on a souvent comparés aux rêves et aux rêveries éveillées....

Cette combinatoire onirique utilise les mêmes mécanismes que la syntaxe en linguistique : les compatibilités entre lexèmes dépendent des sèmes qui constituent leur sémème, en tenant compte du fait que les diverses occurrences d'un lexème n'impliquent pas l'occurrence du même sémème. Une sélection parmi les sèmes du signifié de puissance – entrée de dictionnaire – est effectuée par un effet de contexte ; c'est pourquoi une figure du monde se dote de possibilités nouvelles dès qu'elle entre dans le contexte du conte. Certaines contraintes physiques sont levées par le discours même de la pensée fabulante, ce qui permet aux figures du monde de trouver de nouveaux modes d'existence et de fonctionnement, et de nouvelles combinatoires en tant que figurèmes.

De même, les figures sont des éléments qui se combinent et viennent occuper des places particulières dans les motifs en raison de leurs virtualités ou puissance médiationnelles à l'intérieur de schèmes logico-sémantiques. Elles nous permettent de repérer les axiologies et les logiques métapsychologiques de notre interprétation.

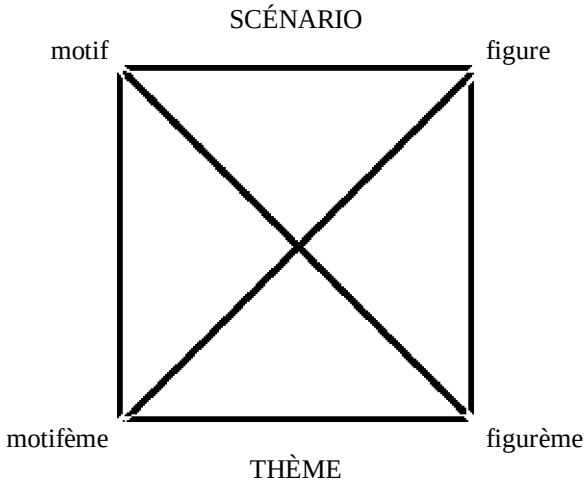
---

[1] Y. M. LOTMAN, ""La réduction et le déplacement des systèmes sémiotiques. (Introduction au problème. Le freudisme et la culture sémiotique), in *Travaux sur les systèmes de signes*, Éd. Complexe, Bruxelles, 1976.

[2] N. M. ASSOMOV, « Modélisation de l'intellect humain » in *Impact*, Unesco, vol. 28, n° 1, janvier-mars 1978.

C'est dans ces figures extraites de figurèmes allomorphiques que nous entrevoyons le noyau signifiant du conte dont les développements sous forme de motifèmes et de récits sont préinscrits dans leur fonctionnement naturel et onirique.

La structure en carré sémiotique pourrait représenter le fonctionnement de notre modèle :



La relation de contradiction entre motif et figurème et motifème et figure rend compte à la fois de l'opposition abstrait/concret et de l'opposition dynamique/statique. La relation de contrariété est basée sur une opposition de fonction et de grandeur. La relation d'implication est celle d'occurrence à type et les termes complexes et neutres sont des termes catégoriels où les oppositions de base se conjoignent par indifférenciation ou composition.

CONTES ET THÉORIES INTERPRÉTATIVES

Les théories métapsychologiques nous permettent de repérer aisément les situations typiques à la fois créatrices de conflits et spectacles conflits-médiations. Elles sont donc prépondérantes dans l'interprétation des thèmes et des conduites. Mais ces théories ont aussi dressé, à travers l'interprétation des rêves, des textes, des associations libres, un dictionnaire des symboles de l'inconscient. Ce dictionnaire est plus virtuel que réalisé, mais les déductions et inductions qui permettent à partir du fonctionnement pratique, de la forme, de la couleur, de l'emplacement et de bien d'autres particularités des figures du monde, de cerner le "problème" cognitif, affectif, ou organisationnel[1], sont devenues des modes opératoires parfaitement duplicables. Il ne s'agit pas de soigner un malade, de diagnostiquer les causes d'une névrose, tout au plus il est question d'extraire du sens caché par différentes couches discursives et narratives. L'opération est chirurgicale et non thérapeutique.

Cette approche qu'elle soit jungienne, freudienne, ou autre, devrait permettre de retrouver l'impulsion première qui a mis en branle la génération du sens, son

[1] Cf. le problème de la place des catégories thymiques, cognitives et pragmatiques dans le parcours génératif.(art. THYMIQUE in A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* tome II, Hachette, 1986).

investissement dans des structures narratives — il resterait à démontrer l'indépendance de la sémantique et du syntaxique qui nous semble un postulat douteux — et sa manifestation discursive finale. Elle doit justifier aussi la similitude des motifèmes, et leur réduction à un motif, la similitude des figurèmes, et leur réduction à une figure.

L'approche comparatiste est ce qui justifie le terme de mythocritique et signale la perspective structuraliste. Le conte en tant qu'objet d'analyse ne peut être défini par la seule analyse interne, il doit constituer avec d'autres contes des paradigmes et des syntagmes à l'intérieur d'un discours mythique universel, dont l'origine ne peut être que métapsychologique, mais qui peut trouver un début d'explicitation dans des analyses du fonctionnement des institutions humaines, des pratiques religieuses et magiques.

D'où le recours possible aux trois fonctions découvertes par G. Dumézil[1]. Sous la forme *Souveraineté, Force, Fécondité*, ces trois fonctions sont présentes dans le tissu social africain, même si elles se conjoignent souvent dans une même figure mythique.

Il est aussi indispensable de faire appel aux travaux d'un autre comparatiste, plus ancien et dont l'œuvre immense – même si elle est critiquée avec virulence par les Formalistes – reste à nos yeux de toute première importance : J. G. Frazer[2] a pris comme point de départ de son travail d'interprétation une étude du fonctionnement de la magie, qui montre comment l'esprit humain est passé par trois stades d'explication du monde : magique, religieux et scientifique.

L'hypothèse magique, née de la tentation de dominer la nature et le surnaturel et du postulat d'un ordre inhérent au monde naturel et aux mondes possibles, s'est nourrie de fausses analogies.

L'hypothèse religieuse a cru déceler derrière les occurrences naturelles la volonté ou le caprice d'un ou plusieurs êtres anthropomorphes, mais d'une essence supérieure.

L'hypothèse scientifique a pu discerner dans la chaîne des événements des causes produisant régulièrement les mêmes effets et reculer très loin le domaine de l'inexpliqué, sinon de l'inexplicable.

Il est d'ailleurs remarquable qu'E. T. Hall utilise une tripartition semblable des domaines d'expérience des sociétés qu'il étudie : informel/formel/technique.[3]

Le conte est étranger à toute hypothèse scientifique, mais il porte souvent la marque du changement d'hypothèse, du glissement étiologique qui a mené l'homme de l'ère magique à l'ère religieuse, du chevauchement des deux hypothèses, de leur intrication.

Nous porterons notre attention sur l'hypothèse magique, car c'est elle qui est occultée non point tant par l'hypothèse religieuse que par le phénomène d'interprétation moralisante et socio-historique, auquel le conte a été soumis au cours des siècles et dans son errance géographique.

Les principes qui ont justifié le recours à la magie sont, d'une part, le principe de dépendance relative, d'autre part celui de dépendance rémanente ; tous

---

[1] G. DUMEZIL, *Les mythes germains*, PUF, 1952.
[2] J. FRAZER, *The Golden Bough*, Macmillan, 1963.
[3] E. T. HALL, *The silent Language*, Fawcett Publications, 1964.

deux établissent une relation entre la cause et l'effet qui sont confondus quant à leur nature, mais dissociés au niveau de la temporalité et de leur extension.

Le principe de dépendance relative est basé sur la croyance que l'analogie superficielle entre deux choses ou événements, garantit que toute action sur un simulacre, que tout "faire semblant" provoque au niveau du monde naturel ou surnaturel une réaction prévisible et dont les caractéristiques sont semblables aux actions humaines qui les ont précédées et donc causées.

Le principe de dépendance rémanente est basé sur la croyance que toute conjonction entre objets ou acteurs reste inscrite dans ces objets ou acteurs (choses, animaux, êtres humains...) et que toute action sur un des items de la conjonction sera effective sur l'autre.

D'après le principe de dépendance relative il suffit de verser au sol l'eau d'une calebasse pour inciter le ciel à répandre sur la terre la pluie de ses nuages ; d'après le principe de dépendance rémanente, il suffit de posséder les ongles ou les cheveux d'une personne pour pouvoir, à distance lui infliger toutes les tortures imaginables et réalisables sur l'échantillon possédé.

D'autres structures, comme celles détaillées dans l'admirable ouvrage de G. Durand[1] permettent de repérer des isotopies et ce que l'auteur appelle le régime des images. Dans la mesure où G. Durand s'inspire des théories de Jung sur les archétypes et les symboles, une interprétation menée selon ces lignes y gagnerait en cohérence.

LES LIMITES DU CONTE

Il nous faut préciser que l'interprétation d'un conte peut être structurée par le schéma général de tout récit mythique[2]. Celui-ci impose une lecture à rebours et une analyse qui se justifie par la connaissance préalable du final du conte et la reconnaissance des étapes obligatoires qui mènent à ce final. Cette structure nous permet de définir les limites d'un conte en dehors des particularités de certains récits populaires ; par exemple, nous écartons ainsi la possibilité qu'un motif puisse avoir une structure en "miroir"[3] alors qu'un conte peut être constitué d'un motif suivi d'un autre motif qui inverse les figures du premier.

CONTENU INVERSÉ		CONTENU POSÉ	
CONTENU CORRÉLÉ INITIAL	CONTENU TOPIQUE	CONTENU TOPIQUE	CONTENU CORRÉLÉ FINAL

Cette structure était d'ailleurs déjà implicite lorsque nous avons décrit l'usage fait par les sociétés africaines des notions de "désordre/ordre". Le désordre initial qui lance la machine narrativo-discursive est corrélé avec l'ordre final rétabli ; le contenu topique inversé est représenté par les conduites appartenant au mode de la transgression et le contenu topique posé par des conduites de compensation propitiatoires.

[1] G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Bordas, 1969.
[2] A. J. GREIMAS, *Sémantique structurale*, Larousse, 1966.
[3] Cf. D. PAULME, *La mère dévorante*, Gallimard, 1976.

LE SENS DU CONTE

Il reste à faire la preuve que toutes les notions, théories et modèles que nous avons brièvement évoqués permettent d'extraire des contes un certain nombre de sens qui s'entremêlent et qui justifient à la fois la concaténation des phrases du texte et le ou les systèmes qui les sous-tendent.

Ce sens que nous voudrions découvrir se trouve certainement moins dans une continuité sémio-narrative et discursive du seul texte, que dans la construction de paradigmes à l'aide de nombreux textes ; paradigmes qui nous renvoient à des classifications mythiques du monde, puis à des analogies métapsychiques universelles.

Le danger est d'imposer nos idéologies interprétatives issues de nos propres modes de classification des figures du monde à des matériaux qui furent élaborés sur un autre mode de penser et d'être. C'est pourquoi le recours à une intertextualité dans le temps et dans l'espace est nécessaire pour acquérir et conserver ce "regard éloigné" et pour se détacher de nos propres réflexes classificatoires.

À une interprétation récitative qui impose au texte, plus ou moins essentiellement, tel ou tel système de cohérence, un système prenant dans le temps le relai d'un autre, nous voudrions substituer une déconstruction et un repérage des éléments (figures), puis par la comparaison des figures entre elles, justifier leur présence dans telle ou telle construction, par la description de leur fonction propre dans l'univers de la pensée mythique. En termes sémiotiques, il nous paraît possible de générer la composante sémio-narrative à partir des dispositions réelles et/ou virtuelles que l'esprit humain a pu conférer aux figures prégnantes du monde. Un conteur puise indifféremment dans les schémas narratifs qui lui sont connus (compétence grammaticale), dans les parcours figuratifs dont il se souvient (compétence discursive), dans sa propre logique imaginaire et/ou technique (compétence énonciative) qui lui propose des figures du monde capables de répondre à ses visées moralisantes, didactiques, idéologiques ou artistiques... Ces différentes compétences sont relatives et il ne faut jamais oublier que l'état des textes ethniques est aussi le fruit des à-peu-près, des carences langagières ou mémorielles de ses narrateurs.

La cohérence sauvegardée que l'analyse découvre au niveau profond et l'incohérence de surface tiendraient alors à la structure homologique de tous ces systèmes ou grammaires qui renvoient en dernier ressort à l'intellect humain conscient et inconscient. La dégradation du conte, son érosion mythique provient de l'effacement, du brouillage des isotopies ethniques, qui sont ce qu'il y a de moins universel dans le conte, mais elle fait apparaître avec plus de relief la structure narrative et l'isotopie métapsychologique. C'est pourquoi les contes européens peuvent aisément être scrutés sous l'éclairage d'un modèle génératif des récits et les contes de fées se sont alourdis du poids d'une interprétation métapsychologique convaincante et révélatrice.

Les contes africains, connus souvent des seuls linguistes et anthropologues offrent une surface si riche qu'elle fait écran à des études en profondeur. L'originalité linguistique et anthropologique focalise l'attention des chercheurs et souvent les aveugle au point que le *différent* occulte complètement le *même***.**

Notre propre tentative est sans doute réductrice, mais c'est en cela qu'elle est complémentaire de toute autre approche. Elle est aussi très subjective, d'une part,

du fait même qu'elle est interprétative, d'autre part, parce que le corpus envisagé est lacunaire. Tant que l'ensemble des contes connus ne sera pas stocké dans une mémoire d'ordinateur et qu'un programme adéquat ne permettra pas de rechercher tout ce qui se ressemble, tout ce qui s'inverse, tout ce qui se transforme, tout ce qui varie…, les analyses seront incomplètes et entachées d'erreurs.

Ayant tenté de définir quels parcours théoriques sous-tendent nos analyses, le lecteur saura reconnaître ce qui parle à travers et derrière les mots qu'il va lire et qui sont nôtres. Pour ne pas rendre la lecture trop pénible, nous avons tenté dans la suite de notre propos de réduire le plus possible la place du jargon théorique que nous avons été contraint d'utiliser dans ce chapitre. Le premier motif qui retiendra notre attention est celui du *Monstre dévorant.*

LE MONSTRE DÉVORANT

Ce motif qui a suscité le titre du livre de D. Paulme est indépendant des objets ou êtres qui jouent le rôle thématique de monstre et des différents thèmes qui ont été projetés sur des récits qui le mettent en scène. Par contre, il s'inscrit à l'intérieur d'une dialectique explicitée par la catégorie *dévoré/dévorant* qui est productive de motifèmes variés, de nombre de thèmes et d'une infinité de figurèmes.

Le conte tchadien dont nous possédons plusieurs variantes est articulé sur le plan thématico-narratif autour d'une calebasse, de la faute commise par une vieille femme et sa fille, de la consommation de viande animale, de la récolte du sel, de l'origine de la mort et de la naissance de jumeaux sotériologiques : c'est dire si ce motif qui a fourni une étiquette commode pour repérer l'analogie d'un certain nombre de variantes du récit est lié à d'autres motifs qui suivant les variantes n'apparaissent que sous forme de scénarios ou de figures manifestés par des thèmes ou des figurèmes. En Centrafrique la thématique sexuelle développe les potentialités narratives du mortier et du pilon, de la pâte qui lève et de la forme turgescente de certaines calebasses.

À des milliers de kilomètres de là, au Rwanda et au Burundi, la calebasse est présente en tant que figurème à l'intérieur d'autres thèmes et d'autres motifèmes : elle ne joue jamais le rôle thématique de monstre dévorant ; elle se place sur l'échelle des valeurs ethniques à l'opposé de la mort : elle est la matrice maternelle dans son régime diurne, dans sa figuration positive et euphorique. Contenant du lait, elle fait fonction de baratte, elle cache la gestation du beurre et des enfants de beurre, ou d'os, ou de cœur, ou de fleur. Elle se distingue nettement en tant que figurème de la calebasse coupée en deux des agriculteurs Sara, de ce ventre à graines qui laisse s'échapper les trésors mystérieux de son intériorité mais qui retient cachée au regard des hommes, cette promesse de vie future avant l'intervention du couteau de jet. Dans une société pastorale, elle n'active pas les mêmes sèmes que dans une société productrice de céréales, mais comme on peut le voir, la fécondation a glissé vers la gestation bien que la catégorie *fécondité/stérilité* reste le noyau invariant de ses virtualités textuelles et que la problématique des rôles mâle et femelle dans la reproduction soit inscrite dans sa nature et son utilisation quotidienne.

Une étude passionnante, mais difficile, mettrait sans doute en relation la noisette des contes indo-européens et la calebasse africaine, la noix et le mortier, le canari et le coffre... Le paradigme existe et les connotations sont semblables.

Une analyse sémantique mettrait en évidence que les sèmes de la figure nucléaire de la calebasse tchadienne sont d'origine végétale alors qu'au Rwanda et au Burundi ils sont d'ordre animal. On trouve d'ailleurs la calebasse qui contient les eaux de pluie dans le ventre d'un lion mythique, dans cette région où hier encore le pâtre se douchait dans le jet d'urine de sa vache.

Le monstre dévorant, au Rwanda et au Burundi, prend la forme d'une hyène. Si les thèmes et motifèmes sont moins nombreux, ce sont toujours des jumeaux sotériologiques qui redonnent vie à tous les êtres avalés et dévorés par le monstre qui est assimilé à un esprit malfaisant, un "*kizimu*". Il y a cependant une différence fondamentale : la calebasse avale comme on avale une bouillie de céréale, alors que le monstre rwando-burundais mâche et démembre ses victimes.

La récupération se fait au Tchad par une partition en deux, ou bien arithmologique et au Rwanda par un démembrement du monstre qui renvoie sans doute à une époque lointaine quand la chasse était le moyen privilégié de se nourrir, aussi bien pour les hommes que pour les animaux.

Ce démembrement, qui apparaît sous forme de figure ou de conduite, est lié à une autre figure qui est celle du rire. La démonstration complète de l'existence d'un paradigme de figures qui sous-tend une thématique sexuelle serait trop longue, nous n'indiquerons que les points de repère essentiels. Il s'agit pour une logique mythique universelle de relier la sexualité féminine, l'animalité mordicante, la consommation de viande, et le rire.

L'influence arabe, facilement repérable au Tchad, au Rwanda et au Burundi est sans doute, pour partie, responsable de l'existence de cavernes dont l'entrée en forme de fente s'ouvre et se referme ; le héros rwandais qui vit avec sa sœur dans une telle caverne, qui s'appelle BABA, et qui redonnera vie à l'ensemble de sa famille en coupant le pouce du *kizimu* (hyène et sorcier), est celui-là même qui confondra la cuisse dégoulinante de sang de sa sœur avec une miction urinaire. Point n'est besoin de développer pour lire le code sexuel. C'est avec des graines ou des pépins qui éclatent dans le feu que l'héroïne trompera par deux fois le *kizimu* ; l'une des particularités des *bazimu* (hyènes), est justement d'effrayer les humains par leur rire. Une des épreuves favorites imposées aux héroïnes est l'interdiction de rire. Le rire qui découvre les dents renvoie à la manducation férale. Cette gueule dentée renvoie à la sexualité féminine, à la castration, au temps dévorant, à une figure indo-européenne que nous connaissons sous le nom de Chronos, et à une figure africaine assez connue pour son vagin denté et le sadisme dentaire de la menstruation, celle de la déesse lunaire et mortifère des Bambara, Mousso-Koroni[1].

Au Rwanda et au Burundi, l'érosion mythique a été à l'œuvre plus qu'ailleurs et l'espace villageois du conte tchadien a été réduit à l'espace familial. En tant que figures les jumeaux sont communs aux contes tchadiens et rwando-burundais (même s'ils ne sont pas explicitement désignés comme jumeaux dans les versions rwando-burundaises.) Dans ces pays, nombreux sont les contes qui mettent en scène un couple de jumeaux, frère et sœur. Point n'est besoin non plus d'insister sur

[1] Cf. G. DIETERLEN, *Essai sur la religion Bambara, PUF, 1951.*

l'universalité mythique des figurèmes de la gémellité et de leur association avec les conduites incestueuses.

L'étude minutieuse et comparée d'un seul de ces contes du monstre dévorant réclamerait beaucoup de place et de temps, nous nous satisferons encore une fois d'attirer l'attention sur certaines figures et certaines conduites et de faire la liaison avec d'autres contes, d'autres motifs, d'autres figures afin d'essayer de montrer que les paradigmes de figures et les structures thématico-narratives sont générés par une logique naturelle et universelle.

C'est A. Niel qui écrit :

> *« Tout récit s'opère progressivement à travers une dialectique qui épouse la forme d'un sacrifice rituel et procure le sentiment mystique d'une vérité retrouvée. »*[1]

On peut donc avec lui, considérer que le conte n'est que la narrativisation de ce désir d'unité qui accepte comme variantes le désir de la mort d'autrui (en effaçant l'autre on peut espérer retrouver l'unité niée par la présence de cet autre irréductible à moi), le désir de sa propre mort, le désir magique d'être l'origine même de toute l'humanité, le désir érotique (deux types de désir qui ne mènent qu'à de fausses unions), le désir de combattre qui par ses alternances de succès et d'échec réduit l'opposition vie/mort à un jeu cyclique et le désir boulimique (recherche de l'unité par l'absorption de tout ce qui n'est pas soi)... L'appareil méthodologique des sémioticiens, son caractère de modèle universel, son jeu de jonctions et de disjonction, le caractère polémique des transformations, et les états définis comme jonctions relèvent l'importance de cet axe du désir que l'interprétation des contes doit sans cesse mettre en évidence.

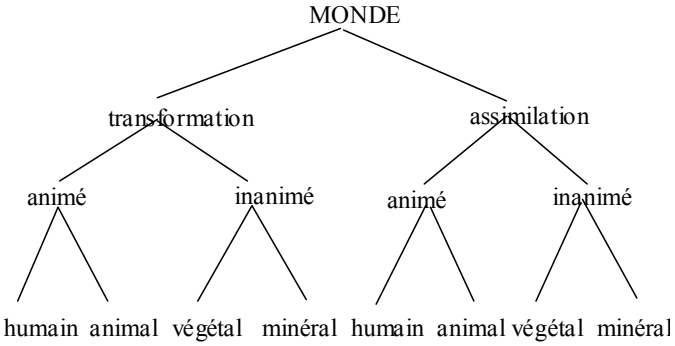
C'est en ce sens que nous découvrons dans les contes une pensée mythique qui fond une problématique cognitive avec un matériau figuratif pragmatique. C'est pourquoi les contes qui lient dans un même discours les règnes minéral, végétal, animal et humain, avec une interrogation et une solution aux problèmes de fécondité, aux problèmes de pouvoir et de richesse, sont susceptibles d'être analysés par la sémiotique et interprétés par une mythocritique.

Cette quête de l'unité, commune à la sémiotique et à la mythocritique permet en fait de schématiser la génération des contes et surtout leur diversité prévisible. Il n'existe dans le monde des contes que deux processus qui permettent que le monde retrouve son unité : la *transformation* et *l'assimilation*. D'où, d'une part, les figurèmes mi-humains, mi-animaux, les ingestions et digestions d'humains par des animaux ou des végétaux ou vice-versa, les conjonctions amoureuses contre nature... d'autre part, les figurèmes qui exemplifient les transformations possibles d'une instance d'un règne en une instance d'un autre règne.

Remarquons, au passage, que la disjonction homme/femme est traitée par la pensée mythique sur le modèle de la disjonction humain/non humain. Le schéma ci-après rend donc compte des figures possibles pour effectuer la médiation des termes opposés.

---

[1] A. NIEL, *L'analyse structurale des textes*, Delarge, 1973.



Pour les contes qui se rattachent au motif du *Monstre dévorant*, la problématique est articulée par la catégorie Dévoré/Dévorant qui s'insère entre la catégorie assimilation et les termes animé /inanimé. Le terme non humain est susceptible de constituer aussi la catégorie qui conjoint le terme animal et, faute de mieux, le terme ogre. À son tour, le terme ogre peut par disjonctions successives générer les termes dieu, sorcier, monstre, esprit, mâle, femelle… Remarquons que, au niveau des figurèmes de contes particuliers, il existe des amalgames de termes qui font que le monstre dévorant possède, par exemple, les sèmes humain, mâle, animal, ogre, minéral...

Le schéma en arbre à choix binaire peut générer l'ensemble des êtres et des choses, des items qui hantent les contes du monde entier lorsqu'on y adjoint des catégories de plus en plus spécifiques telles qu'âge, sexe, arbre, eau, rocher...

Ce que fait l'imaginaire collectif, c'est-à-dire l'ensemble des interprètes du conte, ce que fait le conteur, de nos jours, c'est choisir à chaque embranchement un chemin qui rend compte de la diversité des acteurs, des actions et des décors tout en conservant une unité de, de conduites et de figures qui assure aux différentes versions d'un conte une cohérence logique, symbolique et narrative motivée par cette pulsion universelle qu'est la recherche de l'Unité ou en d'autres termes d'une médiation entre contraires.

On voit comment s'articule la pensée empirique et symbolisante et comment elle peut au niveau des figurèmes donner le rôle de monstre dévorant aussi bien à des animaux, qu'à des végétaux, qu'à des minéraux, qu'à des humains.

Dans la version "*Calebasse dévorante*" il s'agit d'un végétal qui vide le monde de son humanité en se l'assimilant, mais le conte utilise aussi des figurèmes qui renvoient à la catégorie "transformation" et ces figurèmes dessinent d'autres scénarios et d'autres motifs liés au premier et qui sont l'origine de la mort, l'origine de la nourriture, le démembrement d'un dieu, qui à leur tour renvoient à l'initiation des garçons, à la sexualité féminine, aux usages culinaires, aux technologies du fer, aux règles sociales... Ce qui fait la différence entre conduites et motifs est un simple processus de focalisation ou en d'autres termes de coopération interprétative[1].

[1] Cf. U. ECO, op.cit.

LES FIGURES DU CONTE TCHADIEN

Le conte tchadien est composé de différents épisodes qui utilisent des figures dont le paradigme constitue un code spécifique :

1– changement de village (code cosmogonique)
2 – la fillette et la mort (code sexuel, éthique, culinaire)
3 – le dieu vaincu (code éthique, agricole, culinaire)
4 – la viande de la mort (code culinaire)
5 – les cendres (code agro-culinaire)
6 – la calebasse dévorante (code cosmogonique)
7 – les jumeaux (code cosmogonique et initiatique)

Le premier village est assimilable à cet ancien paradis perdu d'où les hommes ont été expulsés et ce que la fillette va chercher "au ciel" où hommes, bêtes et dieux ne font qu'un, c'est le moyen de survivre sur terre. C'est aussi un scénario initiatique très courant.

Le pilonnage des testicules (une conduite inversée typique des mondes initiatiques) suivi du démembrement du dieu et de l'acquisition de viande sont constitués de figures liées aux mythes de création chez tous les peuples. La focalisation de type africain met en relief la faute sexuelle d'une femme, assimilée à la gourmandise gastronomique. Les indices d'une faute sexuelle sont évidents : le pilon et le mortier, les testicules du dieu, les étapes pour soulever le mortier qui décrivent une topologie érotique du corps féminin. Nous verrons d'ailleurs que derrière la catégorie dévoré/dévorant, s'esquisse dans le conte entier un paysage fortement sexualisé.

La viande de la mort ne peut pas être bouillie, il faut la rôtir, la réduire en cendre ; à partir de ce point la codification culinaire s'estompe, pour passer grâce à la liaison "cendres"= (sel + fertilisant) à une codification cosmogonique ; les cendres qui sont des cendres animales et non végétales ne peuvent produire du sel, par contre par assimilation et/ou transformation, le conte ne permet pas de préciser, le domaine animal fait place au domaine végétal. En fait, la Mort en tant que catégorie unit les deux termes contraires (animal/végétal). Les trois figures, viande, plan de calebassier et cendres, génèrent un réseau de relations codifiées culinaires et/ ou existentielles.

Schématiquement, on peut dire qu'un cycle vital, naturel et culturel est instauré. La viande nourrit l'homme, les cendres de la viande nourrissent le végétal, et le végétal assimile l'homme.

Le végétal est la figure la plus propice à susciter la narrativisation du cycle de renaissance, du moins pour des agriculteurs. Le monde indo-européen connaît bien ces cycles agraires, modèles de croyances en la renaissance, et origine du drame agro-lunaire.

Cependant, le cycle des renaissances aura besoin de l'action des jumeaux sotériologiques, qui nés hors du village, dans une caverne, vont réussir en utilisant la technologie du fer (couteau de jet) et la connaissance de la nature (le jus de la liane "*yanre*") à ouvrir le ventre de la calebasse et à en faire ressortir l'humanité qui va ainsi entrer dans l'ère culturelle marquée par l'existence des héros sotériologiques.

Le contenu initiatique et sexuel est toujours au premier plan, la calebasse, ventre de vie et de mort, est une métaphore de la femme tandis que le couteau de jet

est une métaphore du principe mâle ; ce sont aussi deux magies qui s'affrontent, la magie noire féminine et la magie blanche masculine, la potière et le forgeron sont redoutés et tous deux sont des "sorciers" et des démiurges.

C'est en faisant appel à la métapsychologie que l'on pourrait voir dans l'ensemble de ces figures du conte, le discours d'un inconscient masculin qui cherche à s'octroyer, à justifier le rôle principal qu'il désire jouer dans la procréation. Le désordre institué par le pilonnage des testicules de la mort par une jeune fille met en péril la virilité du principe mâle, menace symbolique de castration, de phallophagie, traumatisante pour l'ego masculin, et qui sera neutralisée par le constat de l'impossibilité de contenir, de faire réduire cette chaire ithyphallique toujours en expansion et qui fait éclater toutes les marmites féminines…

La figure de la MORT, Éros et Thanatos confondus, est assimilable à la sexualité masculine débridée et seuls les hommes pourront la réduire en cendre et l'empêcher de mettre en péril l'ordre culturel, en la dominant.

Par contre, l'avidité de la calebasse, incontrôlée et incontrôlable, déclenche une catastrophe eschatologique.

Le danger pressenti que constitue ce ventre femelle capable de détruire l'humanité tout entière à l'exception d'une femme enceinte restée en brousse est typique de l'attitude de l'homme devant la femme : peur et respect jaloux devant son pouvoir de séduction et de procréation ; maîtresse de la vie, de toute évidence, aux yeux de tous, elle ne peut que devenir maîtresse de la mort dans le secret de ses mystères.

La mère des deux jumeaux, restera ou sera la gardienne de la tradition puisqu'elle initiera ses fils, puis disparaîtra, laissant au double principe mâle (le droit et le gauche)[1], le soin de recréer l'humanité.

Avec le nom des héros (le droit et le gauche), la boucle est bouclée : le jeu des figures telles les testicules de la mort, le couteau de jet, le jus gluant de la liane *yanre*, la calebasse, les marmites, la viande qui gonfle, assurent la victoire civilisatrice du principe mâle sur le principe femelle et contraint à une lecture paradigmatique du conte suivant un code sexuel.

Comme on accuse souvent la métapsychologie de voir et de mettre du sexe partout, nous voudrions préciser que dans d'autres versions africaines de ce conte, c'est un bélier, principe mâle s'il en est, qui fendra la calebasse ; on retrouve dans d'autres contes ce bélier qui s'ouvre un chemin dans des rochers, à coups de tête ou de sexe, pour amener à la vie des êtres qui y sont enfermés. Mais effectivement, il est possible de lire ces contes suivant une isotopie moins sexualisée, moins axée sur l'attitude ambiguë envers les femmes et plus investie par une visée didactique sur les phénomènes atmosphériques : le bélier est en effet le dieu de l'orage et du tonnerre, celui qui par les coups sonores de son front sur le roc provoque la pluie fécondante.

Le glissement de ces figures vers un psychodrame permettant aux hommes de s'attribuer le beau rôle dans la procréation ne serait alors qu'un état second du mythe primitif et les différentes inclusions de ces figures dans des contes aux

[1] Ngakol et Ngagel signifient le droit et le gauche.

structures thématico-narratives variées ne seraient dues qu'aux différents conteurs, à leurs sociétés, et à leurs préoccupations.

Le problème revient à celui de savoir ce qui préoccupe et a préoccupé le plus l'homme : le cosmologique ou le biologique ; ce qui est absolument indécidable.

Le fait que le conte soit fort répandu atteste de la virulence du besoin ressenti par les hommes de ne pas laisser aux seules femmes le prestige de la fécondité et de la naissance, car l'isotopie sexuelle y est toujours décelable.

LES FIGURES DU CONTE AU RWANDA ET AU BURUNDI

Le conte se trouve à un stade d'érosion mythique peut-être plus avancé que le conte tchadien : un certain nombre de figures typiquement mythiques ont disparu telles que la vieille femme, la Mort, l'autre village.

Par contre, la structure thématico-narrative a pris la forme d'un schéma initiatique, qui imite bien sûr un schéma mythique. Le frère et la sœur exclus du village (la chute) troquent l'habitat culturel pour une caverne, habitat naturel, ventre primordial que l'on retrouve toujours comme manifestation de la figure de la mère primordiale. Le schéma initiatique est évident : abandon brutal du village, retraite en brousse, engloutissement symbolique par un rocher, nourriture spéciale… Il y a bien là tous les éléments d'une régression rituelle.

En outre, le symbolisme du rocher qui s'ouvre et se referme aux ordres de la sœur réintroduit le code sexuel ; rappelons que c'est contre un rocher, qui souvent contient une jeune fille que le bélier s'escrime de la tête ou du sexe dans de nombreux contes africains[1]. L'inceste sacré est sans doute évoqué implicitement par cet artifice du rocher, par la cohabitation, par les graines utilisées par la sœur. Ces figurèmes et la conduite de l'hyène qui par trois fois trompe l'occupante de la caverne et se fait ouvrir en se faisant passer pour un parent ne sont pas sans similitude avec des motifs arabes et européens[2].

Quant à la nature du monstre, à la fois sorcier, esprit et hyène, ce figurème syncrétique appartient au principe mâle et adulte. Sa gloutonnerie est double et doit s'interpréter sur le plan sexuel et gastronomique. Il représente pour la sœur, à un niveau ethnique, le danger exogame, et à un niveau métapsychologique, il est l'adulte dont les désirs sexuels effrayent l'adolescente. Il est à rapprocher d'un motif souvent rencontré, celui de la *Fille difficile* qui finit par épouser un animal, serpent, hyène ou un végétal (arbre en général) qui s'est transformé en beau jeune homme pour la conquérir après qu'elle ait refusé tous les partis que lui a présentés sa famille. Elle est d'ailleurs sauvée par son frère ou son père comme la fille du conte tchadien est sauvée de la Mort par son père.[3]

---

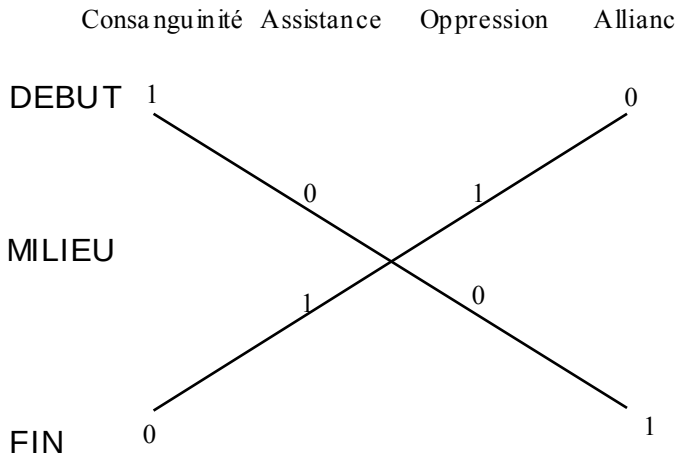
[1] Cf. D. PAULME, op. cit.

[2] Cf. Ch. PERRAULT, *Histoires ou contes du temps passé,* 1697 et plus particulièrement le conte intitulé " La chèvre et ses sept petits biquets" où se retrouvent de nombreuses figures incluses dans le motif du *monstre dévorant*. Le conte animalier a subi, encore plus que les contes africains les effets de l'érosion mythique et profanisante.

[3] Cf. "Rusarubanya est mariée à une hyène" in E. HUREL, *La poésie chez les primitifs ou contes, fables, récits et proverbes au Rwanda (lac Kivu),* Gœmaere, Bruxelles, 1922 ; "La belle indifférente" et "la fille et le serpent" in J. FORTIER, *Dragons et sorcières,* A. Colin, 1974.

D'autres figurèmes comme les souillures que produit la peur chez la jeune fille, la tache de sang laissée par le monstre sur le sol, la cuisse dégoulinante de sang que Baba interprète comme souillure, sont des traces de figures plus explicites en relation avec les qualités maléfiques et impures du sang menstruel.

Le conte des Grands Lacs est donc, quant à cet épisode, une transformation au sens où l'entend Lévi-Strauss du conte tchadien. En effet au lieu qu'une femme enceinte (donc féconde) soit épargnée par le monstre parce qu'elle était en brousse, c'est une jeune fille inféconde qui est dévorée. Les raisons logiques de cette transformation des figures à l'intérieur d'une même structure thématique seraient trop longues à développer ici, mais la parfaite symétrie de celles-ci prouve leur origine commune. Par ailleurs si l'on s'attache à examiner, toujours à la manière de Lévi-Strauss, les médiations ou en termes sémiotiques les transformations d'état qui affectent les acteurs du conte, on retrouve le *flip-flop* décrit par P. Maranda[1]. Si l'on envisage les catégories consanguinité/alliance et assistance/oppression telles qu'elles investissent le début, le milieu et la fin du conte, l'inversion canonique signalée plus haut est facilement repérable. En effet au début du conte nous avons un frère et une sœur (consanguinité) qui ne bénéficient d'aucune assistance, et sont opprimés par leur village. Au milieu du conte se succèdent une consanguinité opérante, une relation d'assistance, une oppression de la part d'un étranger et une absence d'alliés. La fin du conte brise la relation de consanguinité et lui substitue une relation d'alliance : le frère et la sœur se trouvent des conjoints.



L'acte de libération des êtres dévorés par le monstre n'est plus vraiment un acte symbolique de procréation, c'est une mutilation qui symbolise à la fois la castration de l'étranger, la séparation et la division de l'Unité, division différenciatrice qui permet à l'oncle et à la tante paternelle de se constituer en hiérarchie lignagère. On retrouve ici l'ambiguïté du héros démiurge et civilisateur, à la fois créateur d'un ordre social et destructeur d'un paradis naturel, ange et diable dont l'action instaure l'humanité dans son mode d'existence historique et rompt les liens avec un état préalable, paradisiaque, chaotique et unitaire.

[1] Cf. COLLECTIF, *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973.

Tous les paradis mythiques engendrent chez l'homme une double attitude ; la première est empreinte d'aspirations, de quête, de souvenirs, de fascination et d'espoir d'un retour à l'Un ; la deuxième, contradictoirement, est teintée d'horreur, de crainte d'une perte de l'individualité, peur de la confusion, de l'indifférenciation, de l'ignorante béatitude, d'amollissante permissivité. La chute est nécessaire pour que l'homme trouve sa véritable identité, c'est ce qui motive en sémiotique l'épreuve. On pourrait facilement voir dans les contes qui mettent en scène un monstre dévorant, les motifs et les figures du mythe adamique.

En termes plus métapsychologiques, deux scénarios s'entrelacent : d'une part, une conduite incestueuse est instaurée, d'autre part une conduite de compensation. Privés de parents, orphelins (désir et culpabilité mêlés dans l'inconscient enfantin), le frère et la sœur sont chassés par les adultes (méchanceté gratuite ou punition infligée). La fuite loin du village et le refuge dans une caverne constituent le cheminement normal du roman des origines[1] pour des enfants qui fuient la toute-puissance des adultes. La découverte d'un refuge de type maternel est aussi le recours habituel d'un enfant malheureux, grottes, jardins, greniers, placards, maison dans les arbres sont les retraites secrètes de tous les enfants.

Ceux-ci et plus particulièrement l'enfant mâle font la preuve (épreuve qualifiante) qu'ils peuvent se passer du monde des adultes et peuvent recréer à eux seuls un modèle de cellule familiale. Le monstre dévorant, à la fois bête fauve, esprit et ogre représente tout ce que l'enfant peut craindre dans ses phantasmes, mais il est aussi, comme on le découvre plus tard, la condensation de la menace adulte, le symbole de la famille castratrice. Ce monstre est celui qui, introduit dans le vert paradis des amours enfantines, mettra fin à l'enchantement de la relation gémellaire et unificatrice. Lorsque le frère ne croira pas sa sœur qui lui raconte la venue du monstre, cette relation prendra fin.

L'épreuve principale, après cette période d'initiation est constituée par l'acte de trancher (cuisse tranchée, doigt tranché) qui évoque des actes rituels qui fondent, encore aujourd'hui, l'accession au statut d'adulte, d'un garçon ou d'une fille. Le régime diurne des images[2] succède au régime nocturne : aux images, aux figures mystiques de l'alimentation et à celles synthétiques de l'union incestueuse rythmées par les paroles incantatoires pour l'ouverture du rocher font place les images schizomorphes de l'ascension héroïque et de l'usage des armes tranchantes, du retour à la lumière loin des miasmes de la grotte maternelle ou du ventre animal.

Baba devient un héros, sa sœur une épouse ce qui constitue la fin du scénario de compensation, la fin de l'initiation, l'épreuve glorifiante et la sanction du programme narratif. Quel que soit l'éclairage ou le vocabulaire choisi, la parfaite cohérence du conte est éclatante.

L'ASSEMBLAGE LOGIQUE DES CONTES

Les contes sont des constructions où entrent des éléments de taille différente, thèmes, motifèmes, figurèmes. Le conte tchadien contient le motifème "calebasse dévorante" mais il utilise aussi le motif de l'*Origine de la mort* et celui de l'*Enfant*

---

[1] M. ROBERT, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972.
[2] G. DURAND, op. cit.

abandonné. Le conte des Grands Lacs contient le motif de "l'enfant abandonné", celui du "monstre dévorant" et de "la caverne aux trésors".

Ces éléments sont les “signes“ de Lévi-Strauss[1] qui peuvent par permutation entrer dans un nombre limité de combinaisons ; le nombre de combinaisons étant déterminé par les liaisons possibles entre éléments de tailles différentes. Ces possibilités et contraintes combinatoires sont régies par une logique catégorielle telle que nous l'avons définie en termes binaires et aussi par un système d'associations analogiques et de rapprochements approximatifs au niveau des scénarios et des figures.

La liaison entre *Monstre dévorant* et *Origine de la mort* se situe au niveau des figures : la cendre en tant que résidu producteur de sel et fertilisant contient les sèmes contraires, vie et mort. Elle permet la transformation Mort/Calebasse et l'enchaînement du conte tchadien.

La liaison entre le *Monstre dévorant* et l'*Enfant abandonné* se fait grâce à la femme enceinte dans la brousse dont la figure est attestée dans de nombreux contes africains, très éloignés des motifs que nous venons de voir. C'est Lévi-Strauss qui le premier a su décrire ce phénomène de la genèse des contes :

> *« La pensée mythique, cette bricoleuse, élabore des structures en agençant des événements ou plutôt des résidus d'événements. »*[2]

Le conte rwando-burundais assure sa cohérence d'une autre façon. La structure thématico-narrative basée sur un scénario de compensation intègre des figures et des motifs qui sont le résidu de scénarios divers et qui pourraient être autres sans rien changer à l'économie narrative du conte. Le frère et la sœur, la caverne, l'hyène dévoreuse, la voix changée sont des figures que l'on retrouve dans bien d'autres motifs et scénarios, aussi bien en Europe, qu'en Afrique, ou dans le monde arabe. Il se trouve que leurs charges sémantiques sont compatibles entre elles et avec la structure thématico-narrative. Autrement dit, il devient évident que nos deux contes sont différents de nature. Le conte tchadien est un bricolage de thèmes à partir d'un réseau de figures, tandis que l'autre est un bricolage de figurèmes qui investit un scénario métapsychologique et thématico-narratif.

Il appert de ce que nous venons d'exposer que le rôle des figures est loin d'être négligeable dans l'agencement des contes. Il nous faut revenir sur la notion de motif. Empiriquement les motifs ont été abstraits à partir des contes du monde entier, mais qu'est-ce qui permet de repérer un conte par l'intitulé de son motif principal ? Prenons le cas du *Monstre dévorant*, est-ce que tous les contes qui attestent la présence d'un micro-événement où un monstre dévore au moins un être humain, ou un substitut d'être humain, peuvent être classés sous la rubrique *Monstre dévorant* ? Il est bien évident que non, c'est un choix tout à fait arbitraire qui permet d'appeler *Monstre dévorant* toute une série de contes. Pour qu'un conte puisse être étiqueté *Monstre dévorant* il faut que l'interprétation générale du conte mette en lumière un schéma plus ou moins érodé de Mort suivie de Renaissance, schéma initiatique, schéma cosmogonique de type cataclysmique suivi de re-création de l'humanité, schéma naturel de la vie des plantes, schéma atmosphérique (orage, pluie, soleil). Si ce schéma est central au conte, alors nous avons affaire à

---

[1] Cl. LÉVI-STRAUSS, *La pensée sauvage*, Plon, 1962.
[2] Cl. LÉVI-STRAUSS, op. cit.

un conte du type "monstre dévorant". La prégnance de cette figure justifie son emploi comme étiquette d'un motif. Il y a co-invariance du schéma et de la figure. Le schéma tout entier peut être déduit des potentialités virtuelles des items qui manifestent cette figure. Les acteurs, les victimes, les moyens de re-création, de mise à mort, d'engloutissement ne sont que variantes assurant au conte son intérêt narratif et sa pertinence géopolitique. Destruction de l'humanité et création de l'humanité d'une part, créature tératomorphe et héros adolescent sotériologique d'autre part, constituent au niveau sémantique le plus profond le noyau invariant et résiduel d'un mythe de création universel. À ce niveau la différence entre motif, figure et scénario semble inopérante.

Notre interprétation des contes qui nous permet d'y projeter des organisations systématiques fait appel à des logiques naturelles modernes, il serait intéressant de voir si une logique magique, historiquement plus proche de la genèse des contes, apporterait d'autres lumières sur le sujet.

Dans le conte tchadien, on peut relever la présence d'un certain nombre d'objets, de substances, de comportements qui relèvent d'opérations magiques. Le mortier et le pilon, la viande qui gonfle, la cendre qui chante, les couteaux de jets, le jus de la liane *yanre*, la calebasse sont tous des objets qui peuvent avoir leur place dans un rituel magique.

Le mortier et le pilon sont des objets qui peuvent acquérir des vertus magiques dans les contes du monde entier et qui, en tant qu'artefacts, procèdent du secret de leur fabrication et du statut magique de leurs créateurs.

Au Tchad, en plus de l'analogie sexuelle, le mortier est le creuset d'où naissent des produits nouveaux, produits de transformation, et des êtres régénérés. Le pilon par son mouvement rythmique dans la main des femmes évoque le geste créateur ; c'est pourquoi dans les contes du Tchad on voit un démiurge (forgeron-sorcier) réaliser la création de l'humanité historique grâce à un pilonnage. Il existe en fait à travers les contes de l'Afrique une série analogique qui peut s'écrire ainsi :

~ (tonnerre, éclair, pluie)
~ (bélier, coup de tête ou de sexe, rocher)
~ (démiurge, pilon, mortier)
~ (forgeron, marteau, enclume)
~ (potière, feu, argile)
~ (femme, lait, baratte)
~ (jumeaux, couteau, calebasse)

et qui sur des modèles atmosphériques, biologiques, agricoles, technologiques ou culinaires, sont censés par magie imitative (principe de dépendance relative) permettre aux humains la création de corps humains ou de parties de corps humain. Cette procréation artificielle est située à la fois au début des temps, après la chute, et dans le temps historique. Une double création, une double naissance est souvent exprimée par les contes ou les mythes : une partie d'un être ou un être entier créé artificiellement est ensuite détruit par la jalousie des hommes ou des dieux, puis recréé définitivement, mais toujours artificiellement. Cette double création trouve un écho dans les mythes de création et les mythes eschatologiques qui promettent une résurrection ; c'est aussi un schéma climatique, et un schéma initiatique. C'est par ces analogies et bien d'autres que l'engloutissement et la délivrance appartiennent à la logique de la magie imitative.

Il semble bien que la jeune fille impubère, maniant le pilon pour écraser les testicules du Dieu de la Mort, commette un acte sacrilège qui, même s'il est explicable en termes métapsychologiques, constitue pour la conscience des sociétés magiques et initiatiques, un désordre qui va faire sortir l'humanité de l'ère édénique. Cet acte inversé par rapport à la logique biologique est typique de l'espace magique des premiers temps ou du temps initiatique.

Le fait que la viande de la mort se gonfle et fasse éclater les marmites ne doit pas être lu, seulement, selon une connotation sexuelle, mais encore plus selon l'opposition fondamentale pour la magie du contenant et du contenu. Cette approche polémique du contenant et du contenu a donné aux contes nombre de figurèmes magiques. Le conte de Cendrillon en ses innombrables versions, étudié par J. Courtés[1], pourrait être interprété selon la seule catégorie contenant/contenu : les différents figurèmes qui contiennent les attelages, les habits, les parures, qui eux-mêmes sont des contenants gigognes de Cendrillon, et la chaussure qui ne peut contenir que Cendrillon, et le Prince à la fois contenant et contenu ; tout dans ce conte n'est qu'emboîtement et renvoie à la sexualité et au ventre de la mère. Les contes sont pleins de petits contenants qui renferment de vastes contenus et d'énormes contenants qui protègent un tout petit contenu qui les remplit malgré tout. Cette dialectique magique de mondes qui s'interpénètrent est à rapprocher de la notion de porte entre deux mondes, le monde terrestre et le monde des enfers.

Si certains objets ont une contenance illimitée, c'est qu'ils communiquent avec le monde inférieur. Inversement, les êtres ou substances appartenant au monde surréel ne peuvent, sauf acte de leur propre volonté, être contenus par un récipient, produit de la technologie des hommes. Sans pouvoir en préciser davantage l'origine analogique, il semblerait que ce sont les surprises révélées par la technologie empirique des récipients, par la fermentation des liquides et leur gazéification, par la coagulation des graisses et leur réduction de volume qui ont mis en mouvement la pensée analogique et symbolique, transformant ainsi de simples ustensiles en creusets magiques, de simples substances en filtres régénérateurs et magiques. Le cas de la poterie, de la forge, de la sculpture, de la fabrication du beurre, de la technique de la cire perdue[2], de l'art du tisserand[3], semble être à l'origine de bien des manifestations magiques. Les couteaux de jets fabriqués en fer sont des objets magiques, par leur fonction de percer, de couper, de diviser les chairs, ils deviennent substituts guerriers des attributs masculins, de même que le jus de la liane *yanre* est, par son apparence apparenté au liquide séminal.

Le cas de la cendre est à part, il s'agit au contraire de l'application du principe de dépendance rémanente et non d'une analogie efficace (principe de dépendance relative). Les cendres de la mort en contact avec une graine de calebassier vont transférer à la calebasse la spécificité mortifère du dieu vaincu et vont faire de celle-ci un monstre dévorant.

Dans le conte des Grands Lacs, il est plus difficile de percevoir les traces de la pensée magique ; le seul objet explicitement magique est le rocher. Il appartient comme le tronc d'arbre, la termitière, la rivière, à la classe des items susceptibles de

---

[1] J. COURTÉS, *Le conte populaire : poétique et mythologie*, PUF, 1986.
[2] Cf. R. GRAVES, *Les mythes grecs*, Fayard, 1968.
[3] Cf. A. HAMPÂTÉ BÂ, *Aspects de la civilisation africaine*, Présence Africaine, 1973.

permettre la communication avec l'autre monde. La grotte qui fait partie du monde secret et magique est une porte, un seuil dont nous avons déjà indiqué les connotations sexuelles et l'appartenance à la série analogique impliquée dans l'acte de re-création de l'humanité. Cette porte magique que l'on retrouve dans de nombreux contes au Rwanda et au Burundi et qui s'ouvre et se referme grâce à une formule magique, un mot de passe, est difficile à expliquer sur le plan magique. Cependant, on pourrait trouver son origine dans la pratique des langues secrètes utilisées par les prêtres et les guides initiatiques. Ces formules ouvrent métaphoriquement la porte vers des lieux sacrés ou infernaux, en fait elles convoquent à l'existence ces mondes surréels ou ces êtres surréels ; pratiques que l'on retrouve dans les rites et cérémonies.

Le cas des graines (de sésame ou de courge) est encore plus étrange ; liés à l'ouverture et à la fermeture des portes magiques donnant sur les mondes infernaux, on les retrouve dans les contes tchadiens. Par exemple, dans le "Fabricant d'hommes"[1] une fille dévorée par un lion est recréée, c'est-à-dire arrachée au monde des non-vivants, des esprits, et sa mère doit retourner à son village sans se retourner et en jetant par-dessus son épaule des graines de sésame. On retrouve ainsi le passage d'un monde à un autre, la poursuite par des êtres infernaux que l'on apaise ou dont on se défait grâce au jet de graines. Il est surprenant que les contes et les mythes incluent des petites graines dans des fonctions similaires et tissent ainsi un réseau de relations qui est lié au principe de résurrection comme analogon du cycle de germination. Les contes du "monstre dévorant", le mythe d'Orphée, le conte "Ali Baba et les quarante voleurs", le mythe de Déméter et bien d'autres sont alors susceptibles d'interprétations concordantes dans la mesure où des mondes souterrains et des graines deviennent magiques grâce à l'analogie de la résurrection humaine et du cycle végétatif de la graine.

On comprend pourquoi des graines qui passent l'hiver ou la saison sèche sous terre, retrouvent vie, font éclater leur coque (contenant infime et féminin par rapport à la plante qui en sortira), percent la terre grâce à leur pouvoir de germination, passant ainsi d'un monde dans l'autre. La pensée magique en a fait un passeport pour le voyageur inter-mondes, et une nourriture pour les êtres chthoniens.

On saisit aussi que la résurrection des êtres nécessite la conservation d'une partie du corps, qu'un pouce puisse contenir la famille de Baba. Les équivalences magiques suivantes peuvent être inférées :

tête = graine
cendre = pollen
os = rameau bourgeonnant
ventre = caverne
femme enceinte = terre ensemencée

Disons, en guise de conclusion, que le désir magique d'immortalité se fonde sur l'observation du cycle végétal et que la catégorie VIE/MORT des sémioticiens est toujours présente dans tous les textes produits par un cerveau d'homme.

Il est aussi évident que l'étude des seules figures présentes dans le texte et sans grand recours à la structure thématico-narrative, est une voie efficace pour la compréhension des ethnolittératures du monde entier, dans la mesure où une telle

[1] J. FORTIER, op. cit.

approche se fonderait sur la connaissance d'un corpus très large et sur la reconstruction de modes de penser que nous avons, ou croyons avoir dépassés.

ESPACE MYTHIQUE

Dans un recueil de textes de Leo Frobenius, édité par Haberland[1] et publié en Allemagne en langue française, on découvre un certain nombre de reproductions de peintures rupestres en provenance du Zimbabwe (ex Rhodésie). Or ces peintures ont ceci de particulier qu'elles semblent illustrer à merveille quelques contes mythiques bantous comme on peut en trouver chez Werner[2]. Parmi ces reproductions, il en est une qui frappe le lecteur, car elle comporte un élément diégétique indéniable.

NARRATIVITÉ FIGURÉE

En effet, le parcours qui est imposé à l'œil introduit la narrativité. Le mouvement de lecture de la peinture pariétale, qu'il s'accomplisse de bas en haut ou de haut en bas, reproduit le cheminement d'une figure héroïque unique implicite suivant des parcours figuratifs libres selon un schéma narratif imposé par le dessin. Ascension ou chute, ou plus certainement, et selon le mode de lecture oculaire, cycles d'ascensions et de chutes perpétuellement renouvelés.

Ces lectures plurielles d'un ensemble structuré d'espaces, lecture de découverte, lecture initiatique ou lecture régressive, lecture de destruction-reconstruction d'un monde possible, nous sont imposées à la fois par la forme de l'expression et par la forme du contenu dont la parfaite concordance ou homologation, font de ce texte plastique un poème visuel. Cette image unique a déjà maîtrisé les codes de la suppléance pour rendre, par une image fixe, une image au trait, tout le mouvement, tous les déplacements possibles dans un monde en trois dimensions.

---

[1] E. HABERLAND, *LEO FROBENIUS*, Steiner Verlag, Wiesbaden, 1969.

[2] A. WERNER, *Myths and legends of the Bantu*, G. C. Harrup 1 Company, Ltd, London, 1933.

La symbolisation du monde ressenti, vécu, a-t-elle eu d'abord la main et l'outil comme médiation, comme l'écrit Leroi-Gourhan[1], ou bien la bouche, modulation de la pierre avant la modulation de l'air, maîtrise de l'espace solide et fini qui résiste, avant la maîtrise de l'espace intangible et infini qui se dérobe sans cesse ? Le désir de vaincre l'oubli, donc le temps, en gravant pour l'éternité l'a-t-il emporté sur le désir de vaincre le silence, donc la mort, en criant sa détresse ? Quoi qu'il en soit, l'écriture a su faire fusionner ces deux desseins, mais ce mythogramme avait déjà réalisé ce syncrétisme expressif. Le mythe comme substance du contenu coïncide avec la gravure pariétale comme forme d'expression sans qu'il soit possible de décider lequel a inspiré l'autre, même si A. Leroi-Gourhan voit dans les mythogrammes un moyen mnémotechnique pour le récitant, un support permanent qui gravé dans la pierre a pour fonction de graver dans la mémoire collective, l'histoire et le destin de l'homme.

La structuration mythique du monde imaginaire est reflétée, projetée dans un mouvement bi-réflexif, sur l'espace matériel, sur la topologie environnante du monde réel et sur l'espace restreint, sorte de microcosme du mur de la Caverne. La surdétermination des signes sémiotiques puise ou impulse ses valeurs à partir des analogies qui sont découvertes et explorées, à toutes les époques, entre le destin de l'homme, celui des animaux et celui du cosmos, entre la femme et le monde végétal, entre la physiologie du corps des mammifères et la topologie, entre le dit et le fait.

En bricolant un modèle narratif et discursif qui s'applique à tous les systèmes de signes, la sémiotique met à nu cette fonction symbolique dont le

[1] A. LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole,* Albin Michel, 1965.

fonctionnement est indépendant de la matière dans laquelle elle s'inscrit et qu'elle transforme en substance. Il s'agit, sans cesse, de dire et redire l'angoisse et l'espoir que maints systèmes symboliques ou semi-symboliques traduisent en un discours toujours réactualisé.

La spatialisation qui est la forme de l'expression que revêt la sémiotisation de l'espace représenté est une procédure de discursivisation qui investit une structure narrative canonique ; mais il est probable que, d'un point de vue phylogénétique, les oppositions statiques de type haut/bas, droite/gauche, intérieur/extérieur, ouvert/fermé, droit/tortueux, que nous qualifierons de topiques et celles, dynamiques, qui en découlent, dans la mesure ou tout déplacement s'inscrit dans une médiation entre les termes de ces catégories, telles que monter/descendre, entrer/sortir, aller droit/zigzaguer, constituent des structures thématico-narratives imposées par les capacités posturales et ambulatoires humaines. Oublier que ce sont ces oppositions topologiques qui fondent le sens, serait revenir à une conception analogique des langages iconiques alors qu'Umberto Eco[1] a fort bien démontré que ce sont d'abord des inventions qui s'appuient sur des systèmes de représentation, sur des transformations codifiées soit de schémas perceptifs, soit d'objets réels (cas des empreintes).

Il est donc nécessaire de distinguer, dès l'abord, deux espaces : un espace plastique qui est investi par une topologie planaire, et un espace iconicisé, simulé, qui grâce à une localisation spatiale, peut être investi par des figurèmes du monde.

LE DÉCOUPAGE EN MOTIFS

Un appareil mathématique précis nous faisant défaut, nous nous contenterons d'isoler des formes. Ces formes seront découpées dans l'espace du mythogramme grâce à leur position, à leur orientation, à leur configuration. Par configuration, nous entendrons le type d'agencement de courbes et de lignes droites ; nous tiendrons compte de leur orientation, de leur taille et des figures géométriques dont elles se rapprochent. Après que la segmentation aura livré ces résultats, nous la confronterons avec la connaissance que nous avons de la structure du récit mythique en général et du récit mythique bantou en particulier. Nous verrons s'il est possible d'homologuer, pour reprendre le terme de F. Thürlermann[2], les deux structures comme forme de l'expression spatialisée et forme de l'expression narrativisée.

Ce que le texte plastique nous livre est une forme spatialisée qui ne serait qu'image morte si nous n'acceptions de coopérer à sa sémiotisation et à son interprétation. Hors du savoir d'un observateur, le texte s'émiette en une nébuleuse de figures plus ou moins nettement reconnues et son organisation spatiale se dé-sémantise pour ne plus être que pur bruit, jeu aléatoire de taches noires et de plages blanches. Nous ne pouvons reconnaître à ce texte une valeur communicative, une fonction informative que si nous partageons, avec qui créa cette image, un savoir sur le monde et un savoir sur les savoirs des hommes.

---

[1] U. ECO, "Pour la reformulation du concept de signe iconique" in *Communications*, n°29, Seuil, 1978.

[2] F. THÜRLERMANN, *Paul Klee, Analyse sémiotique de trois peintures*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.

On peut repérer quatre types d'organisation du contraste noir/blanc qui constitue l'opposition fond/forme. Ces quatre types d'organisation peuvent être spécifiés en termes de formes par référence aux formes géométriques dont la prégnance perceptive est supérieure à d'autres formes moins facilement identifiables et lexicalisables.

1-les formes angulaires
2-les formes sinusoïdales
3-les formes radiantes
4-les formes complexes

Ces quatre types de formes s'opposent entre eux, et assurent la partition signifiante des zones noires. Leur fonction est de segmenter, de délimiter les zones signifiantes. L'orientation de l'ensemble semble privilégier la direction bas-haut, compte tenu du fait qu'il s'agit d'une représentation sur papier d'une peinture pariétale où cette direction était rendue par la verticalité du support mural. Cependant, dans la mesure où les formes sinusoïdales, angulaires et radiantes sont des formes simples qui s'opposent aux formes complexes, nous obtenons une nouvelle différence signifiante.

Les formes simples constituent une continuité ininterrompue alors que les formes complexes sont des variations d'agencement, de positionnement et de taille des mêmes éléments. Ces éléments et les ensembles qu'ils constituent sont investis de prégnance en tant qu'ils sont représentatifs des formes humaines et sont ainsi immédiatement reconnaissables. Les attitudes, les parties du corps et les activités sont immédiatement reliées aux activités fondatrices de l'imaginaire : la prédation et la sexualité. L'organisation spatiale est le reflet d'une structure topologique imaginaire qui préexiste à l'organisation signifiante d'éléments représentatifs. À ce que nous repérons comme les seins pendants d'une vielle femme, orientée de gauche à droite, s'opposent les pénis "*pendulum*" des hommes orientés de droite à gauche. Aux êtres qui pendent ou tombent comme des fruits mûrs s'opposent ceux qui grimpent, à ceux qui sont encore dans la position animale de soumission sexuelle, s'opposent ceux qui se tiennent debout, à l'être couché sur le dos au bas de l'image s'oppose celle que nous appellerons désormais la Grande Vieille et qui se tient en haut.

DE LA FORME AUX SENS

C'est ce repérage des oppositions, qui pourrait être encore affiné, qui constitue l'opération préalable à toute sémiose, à toute interprétation sémiotique. C'est bien grâce à cette topologie des formes et à sa vectorisation que le sens pourra naître et renaître. Il s'ensuit que les catégories topologiques sont constituantes de la saisie du sens, alors que les catégories chromatiques ne sont constituantes que de la saisie perceptive des formes (et ce, dans certains cas seulement), c'est à dire avant leur reconnaissance en tant que formes prégnantes. Le dessin va donc opposer les formes complexes, immédiatement reconnues comme formes humaines, aux autres formes. La catégorie Nature/Culture qui est censée rendre compte de l'organisation de la forme du contenu, n'est pas homologable à cette opposition. La catégorie vie/mort n'est pas non plus strictement homologable. Par contre, l'opposition haut/bas est homologable à l'opposition pénis/sein selon la formule canonique :

haut : bas :: sein : pénis

Il ne faut y voir aucun paradoxe, ni aucune médiation. Les signes physiques de l'appartenance à un sexe sont tous deux orientés vers le bas et sont conformes à une perspective africaine qui n'a rien d'érotique. Dans la culture Bantoue la disjonction sein/pénis n'existe qu'en fonction d'une conjonction de ces deux figures. En effet, le lait et le sperme qui jouent un rôle important dans les rites de passage (initiation, mariage, décès…) sont des sécrétions qui ont un pouvoir magique, une force numineuse. Elles mettent sur un pied d'égalité le "pouvoir" masculin et le "pouvoir féminin". Cependant, leur disjonction sur l'axe vertical valorise le féminin aux dépens du masculin. Cette valorisation ne va pas de soi. Seuls la taille de la Grande vieille et un métasavoir[1] sur les actions humaines et les topologies mythiques permettent d'inférer que le haut est valorisé par rapport au bas. Il faudrait aussi justifier que la grande taille de la figure du haut contribue à la valorisation du haut. Sans la coopération textuelle du décodeur d'images, aucun sens ne peut être généré. Toute sémiotique est une sémiotique interprétative, avant de pouvoir être convertie en un modèle génératif. Ce qui valide l'homologation d'une structure signifiante (forme de l'expression) et d'une structure du contenu, c'est le métasavoir d'un informateur-observateur.

Quelque réduit que soit notre métasavoir, il nous est facile d'assigner un contenu humain aux figures complexes, et un contenu programmatique aux actions qui sont représentées par une ou plusieurs phases de leur développement. Ce qui revient à dire que ce dessin est une bande dessinée. En effet la représentation dans des zones diverses de l'espace des mêmes figures complexes, est aussi une représentation du temps puisqu'elle découpe en actes une action prolongée dans le temps. On peut ainsi repérer des actes de soumission, de sacrifice, d'ascension, de chute. Il est même permis de penser qu'il y a là, la suggestion d'un cycle.

Abandonnons pour un temps les figures complexes et intéressons-nous aux figures simples. C'est encore notre métasavoir qui nous permettra d'assimiler les traits radiants qui partent de l'extrémité inférieure de la figure angulaire ascendante. C'est l'homologation de cette structure saillante avec le contenu racine qui fera de la figure angulaire un arbre. La position des figures humaines radicalise cette interprétation. Cependant sans le signifiant radiant des racines, il aurait pu s'agir d'une falaise. On nous accordera qu'il y a peu de ressemblance entre cette forme angulaire saillante et un arbre. Nous avons de l'arbre une ou plusieurs représentations mentales typiques, que nous sommes plus ou moins capables de mettre en rapport soit avec un référent particulier soit avec une classe de référence, soit avec un concept linguistique. Nous sommes habitué aux transformations que peut subir la représentation plane d'un objet du monde naturel, et finalement, toute reconnaissance, toute identification passe d'abord par la mise en relation de représentations mémorisées et de la représentation perçue qui sont conjointes sous une étiquette lexicale générique ou particulière. Sur un plan théorique, il faut postuler qu'il existe deux représentations mentales : l'une qui correspond aux arbres réels (concept d'arbre), l'autre qui correspond aux transformations et aux projections représentatives mémorisées (concept d'arbre représenté). Encore qu'ici, l'ethnocentrisme est un sérieux obstacle à la lecture du mythogramme ; en effet si

[1] Le métasavoir est un concept de la sémiotique Greimassienne (1982) emprunté à Piaget. Il s'agit d'un savoir sur les modalités d'existence du savoir.

l'on sait reconnaître, comme figure du monde naturel, un bambou, il est plus facile de projeter sur la forme en question l'interprétation "arbre".

La figure ascensionnelle, droite d'abord puis en forme de marche, que nous avons interprétée comme un bambou, possède des traits dont il nous est difficile d'établir la conformité avec une figure du monde naturel, ou du moins avec les types de représentation que nous en connaissons.. Les formes radiantes, là où se conjoignent la forme angulaire et la forme sinusoïdale, sont en relation de similitude avec les radicelles qui marquent chaque nœud d'un bambou et les formes radiantes à l'extrémité supérieure et horizontale de la forme sinusoïdale évoquent le bouquet de feuilles au sommet d'une pousse de bambou.

Là où notre métasavoir va devenir un handicap, c'est lorsque nous allons tenter de glisser un contenu sous cette forme radiante qui est issue de la figure humaine allongée. Nous pourrions croire avoir affaire à un surcodage qui souligne le drame de la figure allongée. Ce serait peut-être commettre un anachronisme. Plus plausibles, mais tout aussi incertaines seraient les interprétations qui y verraient, un lit de branchage, des sagaies, des bâtons rituels.... Il nous faut avouer notre incompétence d'homme moderne européen devant une figure qui devait aller de soi pour les compagnons de qui grava cette image. La ressemblance est évidente entre cette forme saillante et celles que nous découvrons dans les bandes dessinées, où elles ont pour fonction de suppléer aux informations qui dans le monde naturel proviennent de la faculté de mouvement dans la troisième dimension. Mais cette évidence bloque la recherche d'autres identifications.

La forme sinusoïdale pose problème, car elle continue la forme angulaire et le fait qu'il n'y ait pas de solution de continuité tend à nous faire interpréter les deux formes comme une seule et unique figure du monde. Cette forme est foncièrement ambiguë. Son orientation générale est vers le haut et elle porte à son sommet ce que nous pouvons identifier comme des feuilles. On pourrait en conclure qu'il s'agit de la représentation, selon un principe de transformation qui nous échappe (qui pourrait être la déformation par réfraction dans l'eau ou dans l'air chaud), du tronc de l'arbre. Cependant cette partie du tout "arbre" est délimitée à ses deux extrémités par une forme radiante, ce qui l'isole et nous contraint à découvrir d'autres similitudes entre ce signe plastique et des figures du monde réel ou du monde iconicisé. Deux types de représentation s'offrent à notre esprit. D'une part la représentation des méandres d'une voie d'eau ou d'un chemin montagnard, d'autre part la représentation de la voie digestive, boyaux, intestins. Il est d'ailleurs possible de réinterpréter les formes radiantes du sommet de "l'arbre". Dans une perspective anthropocentrique, ces formes peuvent facilement suggérer une analogie sexuelle. La mandorle[1] est un symbole très courant et, dans le domaine bantou, certaines pratiques sexuelles, telle l'élongation des lèvres du sexe encore pratiquée de nos jours, renforcent la similitude entre ces deux larges feuilles recourbées l'une vers l'autre et un sexe féminin. Nous appellerons feuille de vie ce motif pictural.

---

[1] La mandorle est un dessin ou une sculpture en forme d'amande ou d'œil vertical, qui entoure en général un personnage miniaturisé et dont le symbolisme sexuel a été gommé par le christianisme qui en a fait une gloire entourant le Christ.

Dans tous les cas de figure, il s'agit d'une voie, c'est-à-dire d'un espace de transition entre deux espaces disjoints-conjoints (sommet/pied, amont/aval, bouche/anus, bouche/sexe). Un axe commun subsume ces interprétations, il s'agit du dipôle commun haut/bas. Le thème ascensionnel semble être l'enjeu du dessin.

Revenons aux figures humaines. Elles sont terminales, soit en bas, soit en haut. L'espace intermédiaire entre le haut et le bas est laissé tout entier à la représentation du lien, de la voie, de la médiation entre le haut et le bas. Nous avons ainsi, l'espace "infra" qui est corrélé avec l'espace "supra". Il est impossible d'établir avec certitude une vectorisation. L'état initial du drame est-il homologue de l'espace "infra" ou de l'espace "supra" ? Rien dans le macro-signe plastique ne permet de l'inférer. C'est pourquoi nous avons parlé de cycle. Les figures humaines qui font l'ascension de l'arbre ont une valeur inchoative et terminative. Il en est de même pour celles qui choient dans le vide et qu'on retrouve à quatre pattes sur le sol.

Les figures mâles dressées au pied de l'arbre ont certainement un statut à part, comme les figures à bâton qui, elles, sont penchées en avant. Les gestes esquissés en font la représentation des forces antagonistes qui s'affrontent. Précisons tout de suite qu'il nous est impossible d'identifier la plus petite des deux figures du haut. Son sexe et son rôle dans le drame ne peuvent être déterminés avec certitude. Il pourrait s'agir d'une hypostase, plus jeune, de la Grande Vieille, ou bien du héros qui réussit malgré les efforts de la Déesse mère à gagner le plan horizontal qui représente le monde d'en haut, celui des Grands Ancêtres. Un conte mythique fort répandu dans l'aire bantoue, raconte cette reconquête du "paradis" par un héros masculin, féminin ou animal.

Quant à la figure humaine étendue sous les racines de l'arbre, si son sexe peut paraître tout aussi ambigu son rôle est beaucoup plus évident. Placée sous l'arbre, elle en est l'origine. Les racines de l'arbre, même si elles ne plongent pas dans son ventre en sont une émanation. Femme parturiente, ou princesse sacrifiée, l'arbre devient cordon ombilical ou déroulement de boyaux. Le sacrifice sous un arbre, l'enterrement sous un arbre est une figure récurrente des contes de la région. Il s'agit de faire venir la pluie, d'assurer la fécondité du sol et la continuité de la race humaine.

La Grande Vieille au bâton surpasse l'ensemble par la taille, par la précision du dessin, par l'anamorphisme de ses formes, par la position supérieure qu'elle occupe. Elle domine.

Le décrochement, en forme de marche qui appartient plus au monde culturel des artefacts qu'au monde naturel végétal, et le chemin viscéral qui participe de cette double origine, sont des espaces mixtes, qui conjoignent et médiatisent l'opposition primitive entre Nature et Culture. Il est d'ailleurs remarquable que sur un plan mythique cet espace renvoie à la construction d'une tour à l'aide de troncs d'arbres. La reconquête de l'espace d'en haut par ceux d'en bas est le but visé. Le mythe babélique, quelle qu'en soit l'origine est attesté dans les contes africains[1]

L'organisation spatiale oppose ainsi la tentative d'escalade et la chute provoquée par la Grande Déesse Mère qui interdit l'accès, du Paradis, du Village d'en haut, du Ciel. Les mythes bantous mettent souvent en scène cet archétype du

[1]WERNER A., op. cit.

Dieu qui s'est retiré loin des hommes et qui refuse toute communication entre son monde et le leur.

L'espace supérieur manifeste cette disjonction. Le faîte de l'arbre marqué par la feuille de vie et par le trait horizontal est ce territoire interdit où les hommes sont immortels. Tandis que le pied de l'arbre, ses racines, plonge dans la Mort, dans le désir et l'angoisse.

Les figures telles que l'être sacrifié, la feuille de vie, la Grande Vieille au bâton, l'escalade, la chute, le chemin tortueux, la traversée du conduit digestif, se retrouvent dans les mythes bantous et dans les mythes du monde entier. Gilgamesh, Marduk pour ne citer que les êtres mythiques Akkado-Sumériens subissent des épreuves dont le parcours est rempli de ces figures.

Une interprétation symbolique suivant les acquis de la psychanalyse ferait apparaître que, ce qui est en jeu ici comme dans les mythes, c'est le rapport à la mère et la lutte des sexes pour le pouvoir dans la société. Prédation et sexualité, Mort et Vie sont liés à l'arbre dans nombre de récits mythiques, et ont laissé maintes traces dans le langage. De même le corps de la mère, creuset de toutes les transformations est souvent le lieu des affrontements et la source des phantasmes de la quête de l'individualité. La littérature sur ces thèmes est abondante et nous n'insisterons pas. Le lien entre la femme et l'arbre a le même caractère de banalité pour le lecteur assidu des contes du monde entier et pour l'étudiant des rites d'initiation. Nous ne citerons, pour sa modernité, que le livre de Michel Tournier[1] où l'on trouvera, revivifié, l'archétype de l'arbre et de la terre, comme substituts symboliques de la femme.

Nous pouvons donc conclure, vu le faisceau d'analogies que nous avons dégagées, que la même fonction symbolisante est à l'œuvre dans le texte pictural comme dans le texte scriptural ou oral. De même, un modèle identique soutient la narrativisation de l'ensemble des textes qui tentent d'exprimer le regard que l'homme porte sur sa condition. On comprend mieux alors, que ce modèle unique qui parle par notre bouche et nos mains, devienne pour l'homme moderne un carcan dont il tentera de se défaire. Les efforts du roman et de la poésie moderne mettent en scène cette tentative pour se dégager des schémas imposés de la narrativité, échapper aux contraintes syntactico-sémantiques de la langue, se libérer du réflexe figuratif, des codes de la ressemblance des arts picturaux. Et d'un autre côté, le roman populaire (espionnage, aventure, science-fiction, roman rose) et les feuilletons télévisés attestent de la permanence et de l'attrait de ces structures narratives.

---

[1] M. TOURNIER, *Vendredi, ou les limbes du Pacifique,* Folio, 1972.

BABEL

Le récit bien connu de la construction de la Tour de Babel (Gen. 11, 1-9) et de la confusion linguistique qui fut infligée aux hommes par le Dieu Yahvé, après sa destruction, permet déjà de déceler, dans la communication orale entre hommes, un rapport entre l'utilisation de la main et des outils qui la prolongent et le rôle de la bouche. En effet, la construction d'une tour est œuvre de la main, expression d'une violence culturelle faite à l'ordre dit naturel. Ce bricolage exprime le génie humain, sa volonté de puissance et l'échec de la main au service d'une volonté commune de faire communiquer ciel et terre pour assurer la suprématie de l'homme sur le monde et sur les dieux (forces de l'inconscient ?). Il entraîne l'échec de la bouche pour faire communiquer les hommes entre eux et installe la violence comme mode de communication.

D'autre part, à la violence que les hommes voulaient imposer aux dieux, en construisant de leurs mains un pont entre ciel et terre et en s'unissant dans une entreprise technologique et non spirituelle, répond la violence divine, celle du Verbe différencié, cadeau empoisonné, outil symbolique ambigu qui a le triste privilège d'unir les hommes contre d'autres hommes, qui permet de mentir et de réconforter, et qui se substitue à l'acte (sublimation ?) ou le précède, comme exutoire des instincts agressifs, sous la forme d'imprécations, de jurons et d'injures (qui évoquent d'ailleurs les dieux ou la violence). Cette violence divine est censée enseigner aux hommes la vanité de la violence corporelle et gestuelle lorsqu'ils s'attachent à vouloir dominer le monde.

Le linguiste moderne est tenté de voir dans cette confusion des langues le reflet de la croyance des hommes au passage d'une langue mythique, où les mots auraient avec les choses une relation symbolique naturelle, à une multiplicité de langues conventionnelles, où les signes sont le plus souvent arbitraires et où la relation entre les choses et les signes qui les représentent n'est fondée sur aucune motivation raisonnable. La première est la langue du paradis, des textes sacrés (chaque religion l'assure), les autres sont d'ici-bas.

Ce récit mythique est fort répandu dans le monde ; est-ce parce que l'histoire de la tour de Babel a été véhiculée par le prosélytisme judéo-chrétien, ou bien a-t-elle une multiple origine qui s'expliquerait par un questionnement universel ?

Quoi qu'il en soit, on trouve en Asie, en Australie, en Amérique en Europe et en Afrique de nombreuses histoires, contes ou légendes[1] qui portent la trace de la même problématique, attestant ainsi l'universalité du message imparti.

---

[1] On trouvera chez J. G. FRAZER, *Le folklore dans l'Ancien Testament*, Geuthner, 1924, de nombreux exemples de ces histoires.

Les tours sont faites de rochers empilés[1], construites avec des bambous[2], des mortiers[3] ou autres matériaux, mais l'édifice toujours s'écroule. Le rapport avec la confusion des langues et le dispersement des hommes à la surface de la Terre n'est pas toujours fait, il est souvent remplacé par une constatation sur l'imbécillité du groupe ou de l'individu qui a tenté l'entreprise. Mais la fragilité de ce qui est construit par la main et/ou le danger que représente pour les dieux l'union des hommes attelés à une même tâche, sont toujours au centre du récit.

Les contes et les mythes rendent bien compte de cette séparation entre ciel et terre, mal vécue par l'humanité. En Afrique et ailleurs, on voit souvent un "trickster", un Till Eulenspiegel, un enfant espiègle et sorcier, un lièvre, une araignée, ou tout autre personnage rusé qui s'en va voler au ciel le feu, les graines, les femmes, les vaches ou tout autre élément de confort et de survie. Leuk-le-lièvre au Sénégal, Ananse sur la côte ouest de l'Afrique, Tere, Tô, Wanto, Séto, Sou en Afrique centrale, Mrile en Afrique de l'Est sont tous des enfants terribles[4] qui eux réussissent à atteindre le lieu où se sont retirés les dieux et à en rapporter des richesses pour les hommes leurs frères. Les dieux africains ne s'expliquent pas toujours sur les raisons de leur volonté de vivre séparés des hommes et sur leur peu d'enthousiasme à donner aux hommes ce dont ils ont besoin. Quand ils le font, c'est à cause du dégoût qu'ils éprouvent à l'encontre des turpitudes humaines, qu'ils se retirent au loin, après avoir infligé quelque châtiment exemplaire. Ainsi agit Guéno, le dieu peul, qui envoie Njeddo Dewal (La Grande Mégère Septennaire) châtier les habitants du paradis terrestre de Héli et Yoyo[5].

Tout ceci coïncide très exactement avec la représentation que peut se faire un enfant du monde des adultes, de leurs réactions et des moyens à mettre en œuvre pour s'approprier ce qui lui fait envie.

Les enfants terribles sont de redoutables manieurs de paroles et s'il leur arrive de se rendre ridicule et de ne pas réussir grâce à leur langue bien pendue, c'est qu'ils sont présomptueux et veulent tout faire comme les dieux. La similitude avec les enfants réels est frappante.

Bien entendu les punitions pleuvent et jettent la confusion dans l'esprit de l'enfant : comment une mère qui dit l'aimer peut-elle le punir et lui parler ainsi ? Pourquoi ne peut-il plus lui faire comprendre la primauté de son désir à lui ? Pourquoi ne peut-il plus faire tout ce qu'il veut, et pourquoi n'a-t-il pas les mots pour dire son bon droit et pourquoi ne comprend-on pas ce qu'il dit et ne lui donne-t-on pas ce qu'il demande ? Lorsque les punitions et les refus ne sont pas infligés par la mère, c'est le père qui intervient.

---

[1] Mythe Choctaw, B. PERET, *in Anthologie des mythes, légendes, contes populaires d'Amérique,* Albin Michel, 1970.

[2] Mythe Alur, J. KNAPPERT, "The Bamboo Tower" *in Myths and Legends of the Congo,* Heinemann, 1971.

[3] S. FELDMANN, "The old Woman who tried to find God" *in African Myths and Tales,* Dell, 1963.

[4] On trouvera un grand nombre d'histoires de ces enfants terribles de l'Afrique noire chez V. GÖRÖG et al., *Histoires d'enfants terribles,* Maisonneuve et Larose, 1980.

[5] A. HAMPÂTÉ BÂ, *Njeddo Dewal, la mère de la calamité, «conte» initiatique peul*, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985.

À ce moment, le père apparaît comme un obstacle à la relation mère-enfant, ce que la métapsychologie a bien mis en évidence. C'est alors que le mécanisme d'agression/culpabilisation se met en place. Toute agression directe est hors de question, vu la différence de taille ; encore qu'il soit possible de jeter, de casser…, encore qu'on puisse rêver d'une troupe de Lilliputiens réduisant à l'impuissance un Gulliver géant. Swift, bien avant les psychanalystes, avait perçu le courant de violence qui régit les rapports père/fils. Le phonétisme du nom Gulliver évoque l'avalement, la peur de l'ogre, et c'est ce même Swift qui conseillait aux Irlandais, ses frères trop prolifiques, de manger leurs enfants afin de ne pas périr de faim.

Le mythe et le conte sont porteurs de ce même message. La violence s'y déploie à tous les niveaux. Malheureusement, les textes que nous pouvons encore consulter, les récits que nous pouvons encore entendre ont, depuis fort longtemps et chez la plupart des peuples, été censurés. Le langage trop cru, les actes trop violents (cannibalisme, inceste, démembrement, sacrifices humains par strangulation, égorgement, suffocation…) ont été estompés, gommés, passés sous silence. Chaque religion et en particulier celles du Livre, au nom d'une moralité qui transférait l'exercice, le privilège et la légitimité de la violence au seul profit des puissants et des justes (?) a expurgé et fait expurger cette mémoire collective authentique qu'auraient pu être les récits mythiques. Cette amnésie collective qu'on entretient grâce aux livres et aux cours d'Histoire qui sont proposés pour l'éducation des jeunes, transforme ce qui est une lente mutation des formes de la violence comme une victoire de forces angéliques qui seraient la nature même de l'Homme. Dans la mesure où cette mutation s'est manifestée très tôt chez des peuples de race blanche, le racisme qui prend ses racines dans un sentiment de supériorité s'autojustifie. L'homme, le civilisé est celui qui n'a pas recours à la violence physique, mais au dialogue, et le dialogue devient l'emblème des peuples civilisés et ceux qui ont peur de ne pas l'être autant que leurs voisins brandissent le dialogue comme panacée universelle… Le barbare[1] est celui avec qui on ne peut pas parler.

La langue primordiale, celle que parlaient même les animaux, est la langue des dieux et du paradis. La Chute a pour corrélatif la confusion des langues. Ceux qui sont bénis des dieux, les apôtres, les prophètes reçoivent le don des langues et peuvent converser avec les animaux.

La plupart des religions et nombre de contes font allusion à l'un ou l'autre de ces traits mythiques : nous verrons la tour associée aux animaux, en Chine ; la tradition arabe parle de la langue primordiale qui est le syriaque, ou langue solaire ; les contes du monde entier nous racontent l'histoire d'un homme qui est récompensé par le don des langues (le donateur est souvent un serpent, un oiseau) mais que l'indiscrétion de son épouse qui, elle, ne sait pas tenir sa langue, le dépossède de ce don. La tradition Dogon en Afrique fait de la langue l'organe de la justice, en tant qu'elle juge, par sa fonction gustative, de ce qui est bon et de ce qui est mauvais. De la langue organe à la langue produite par l'organe, il n'y a qu'un pas, et la chute des anges déchus de la tradition arabe est liée à la justice, donc à la langue, et bien sûr à la femme dont le rapport à la langue est jugé outrageant et pervers par bien des sociétés.

---

[1] Le mot barbare vient du grec "barbaros", qui vient lui-même d'une onomatopée "bar…bar…bar…" imitant le langage incompréhensible de celui qui ne parlait pas grec.

ÉLÉVATION/CHUTE

Au Rwanda ou au Tchad[1], par exemple, le héros civilisateur, farceur et maladroit, ayant obtenu des graines des dieux, par des moyens plus ou moins frauduleux, commet une bévue et voit ses semences se répandre sur toute la surface du monde, tandis qu'il est précipité au sol. Comme dans le récit anglais de "Jack et la perche à haricots"[2], il y a dans ces récits démiurgiques une invasion du ciel par un humain rusé qui dérobe les trésors célestes et redescend sur terre pour vivre du produit de ses rapines. Le motif de la chute est toujours présent, soit qu'il s'agisse de la chute du héros ou de celle de son adversaire céleste. Le héros, comme Prométhée est un héros civilisateur, il affronte sans cesse les dieux, leur joue des tours qui sont la source de bienfaits pour l'humanité. Mais en même temps et dans un certain nombre d'entreprises, il apparaît comme un humain stupide et orgueilleux qui se ridiculise ou va à sa perte lorsqu'il tente de rivaliser avec les dieux.

Personnage tragique ou personnage comique, il est très proche des femmes qui font construire des tours et dont nous parlerons par la suite. Il existe, sans aucun doute, un lien entre ces tours ithyphalliques, ces vierges recluses, ces pluies de semences, d'or et de sang, l'origine priapique d'Hermès, le feu et la forge, les flèches et l'outre, les alphabets et la variété des langues. Une certaine psycho-analyse relierait aisément sexualité et langage. Nous nous contenterons de relever que la différence sexuelle et la violence sexuelle sont liées à la figure de la tour par l'ensemble des récits mythiques dans la mesure où les figures qui s'opposent sont très nettement sexualisées : Danaé/Zeus, outre de sang/flèche, ciel/tour, feu/terre…

Le mythogramme du Zimbabwe que nous avons exploré au chapitre précédent, peut encore retenir notre attention ; tout d'abord, c'est un cas rarissime où une gravure pariétale évoque aussi précisément un mythe universel. La figure de la Mère dévorante est très connue en Afrique, et Frazer nous résume un mythe australien où une vieille femme armée d'un bâton avait pour mauvaise habitude de disperser les braises des feux auprès desquels dormaient les gens. À sa mort un festin cannibalique réunit les tribus qui en mangeant des morceaux différents de la vieille, se mirent à parler des langages différents. Le mythogramme en question fait la transition entre les récits mythiques de la Grande-déesse-Mère et ceux de Dieu le Père. La déesse de la végétation dont le corps morcelé est à l'origine des espèces végétales et dont le partage est source de disputes et de dispersion de la communauté des hommes — donc de la variation des langues —, va faire place au dieu masculin, père de l'humanité, et dont la loi jalouse va interdire l'érection des tours, symbole de la virilité, de l'esprit d'entreprise et de révolte de la jeune humanité.

Ce déplacement n'est que l'inscription historique de scénarios métapsychologiques que l'on retrouve dans l'ensemble des textes littéraires et paralittéraires. L'arbre qui tient lieu de tour, à la fois arbre défendu du paradis dont on est chassé par le bâton de la vieille mère et arbre né du corps sacrifié de la

---

[1] Voir P. SMITH, op. cit., et J. FORTIER, *Le mythe et les contes de Sou*, Armand Colin, 1967.

[2] Cf. K. BRIGGS, *A Dictionary of British Folk Tales*, Indiana Univ. Press, Bloomington, 1970. Voir aussi B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, 1976.

femme est le symbole d'une existence cyclique où fécondité implique mort, où le fruit pourri jeté à bas de l'arbre donnera naissance à une jeune plante. Il s'agit en termes sémiotiques d'un parcours figuratif dont la fonction est de nier la contradiction Vie/Mort, ou en termes d'anthropologie structurale d'une médiation qui conjoint les contraires. Ce mythogramme est le lieu d'autres médiations dont nous ne relèverons qu'un exemple, celui de l'analogie entre le tronc de l'arbre, l'intestin, et le cordon ombilical. Analogie qui assure la médiation entre les fonctions de reproduction, de nutrition, et de cycle végétatif et qui a été si souvent mise en évidence par les anthropologues et les mythologues. La richesse symbolique de ce signifiant naturel — arbre — s'est appauvrie quand il fut remplacé par le signifiant artificiel — tour — Ce glissement de l'arbre vers la tour est concomitant de celui de la déesse mère vers dieu le père et représente le passage d'un état dit naturel à un autre, dit culturel. Les récits africains et le récit australien constituent, par la profanisation de la Déesse-Mère en vieille femme, de l'Arbre en construction artificielle, de la Chute en dispersion et confusion linguistique, des états intermédiaires d'un récit mythique dont l'aboutissement le plus profane est le récit biblique de la Tour de Babel.

LA FEMME, LA TOUR ET DIEU

Parmi les récits africains, nous choisirons celui qui se raconte chez les Ashanti et dans une version que Frazer eût préférée à celle qu'il nous donne, car elle a quelques points communs avec le récit australien :

> *« Il y a longtemps de cela, le dieu Onyankopon vivait sur la terre. Il y avait alors une vieille femme qui pilait ses ignames et dont le pilon n'arrêtait pas de heurter Onyankopon. Lassé le dieu décida de remonter au ciel, hors d'atteinte de la vieille et de son pilon.*
>
> *Nul ne pouvait plus approcher le dieu, mais la vieille femme eut une idée qui permettrait de rétablir le contact avec le dieu.*
>
> *Elle ordonna à ses enfants de lui apporter tous les mortiers qu'ils trouveraient et de les empiler les uns sur les autres jusqu'à ce qu'ils montent assez haut pour atteindre la région où se tenait Onyankopon.*
>
> *Finalement, il manquait encore un seul mortier pour atteindre leur but et il n'y avait plus de mortier disponible. Mise au courant, la vieille femme leur conseilla de prendre le mortier du bas afin de le mettre au sommet de l'édifice.*
>
> *Les mortiers s'écroulèrent et dans leur chute tuèrent beaucoup de personnes ».*

Cette version où une vieille femme joue un rôle déterminant, où le dieu habite encore avec les hommes mais est lassé par leur comportement, où la cause de l'érection des mortiers est bien le désir de renouer le contact avec la divinité, où la cause de la chute est une confusion mentale qui renvoie à une conception cyclique de l'espace, où le haut et le bas ne sont que des positions interchangeables et symétriques, cette version n'est qu'un maillon dans l'évolution et la dispersion d'un mythe originel qui tente d'organiser en une structure stable des couples d'oppositions homologues : dieu/déesse, terre/ciel, homme/femme, haut/bas, humanité/divinité, fécondité/stérilité, construction/destruction, absorption/excrétion, ici/là-bas…

La femme est rendue responsable, comme c'est souvent le cas, de tous les malheurs de l'humanité, contrepartie inévitable de la faveur dont elle jouit dans l'imaginaire des hommes lorsqu'elle est belle, jeune et féconde ; ombre inévitable de la bonne mère nourricière et tendre, qui prend forme dans l'inconscient du petit d'homme lorsqu'il se sent abandonné et rejeté hors du monde bienheureux qu'il partageait avec elle.

Ce pilon que d'autres contes ashanti transforment en matériau de construction, à la place du mortier, pour l'édification de la tour, est représentatif de la fonction nourricière et de la fécondité de la femme. De nombreux contes africains lui font jouer le rôle de façonneur d'hommes et l'analogie phallique est évidente et manifeste, même pour les destinataires africains des contes. Objet féminin par excellence, car manié par les femmes, il évoque la prééminence de la femme dans l'acte sexuel de reproduction et dans les tâches qui assurent la continuité de la vie. L'homme et le pilon ne sont qu'outils dans la main de la femme dont le désir insatiable entraîne l'érection de la tour phallique. Cette violence faite à l'homme et aux dieux par l'éternel féminin se retrouve dans nombre de contes sur la gourmandise — elle trahit son mari pour du miel —, sur l'origine de la mort — la Mort se cache sous les jupes d'une vieille femme pour échapper aux dieux —, sur l'indiscrétion — elle dévoile que son mari comprend le langage des animaux —, et bien d'autres encore.

Dans une version Baila[1], une vieille femme tente de construire une tour faite d'arbres gigantesques qui pourrissent avant la fin de l'entreprise. Elle est cependant un personnage immortel qui se désole de voir mourir tous ceux à qui elle a donné la vie. C'est pour obtenir une explication de ce mystère de la vie et de la mort qu'elle tente en vain de retrouver Dieu.

Ce qui a dû être, il y a bien longtemps, une quête initiatique, reflet de mystères des déesses mères, n'est plus compris que comme l'effet d'une vaine curiosité. Il est remarquable que le grand dramaturge anglais, Bernard Shaw[2] ait écrit une fable iconoclastique intitulée "*The Black Girl in Search of God*" où une jeune fille noire et nue, armée d'un casse-tête va renvoyer au néant les différents dieux de la Bible et leurs confrères étrangers. C'est autant à coups de logique argumentative qu'à coups de casse-tête qu'elle va dégonfler les baudruches divines qu'elle rencontre dans la forêt. Il serait aisé de montrer comment cette fable, tout en inversant les positions des éléments mythiques, conserve la structure générale du mythe-type et son message de révolte, de soif de savoir et de transcendance, et de mise en garde contre cette aspiration prométhéenne qui ne peut mener qu'à des catastrophes ; sans oublier qu'un psychanalyste freudien y décèlerait une frustration bien féminine, celle de ne pas avoir de pénis. Cette recherche du Père, fut-il dieu ou homme, cette érection d'une forme phallique, cette agressivité ne laissent aucun doute sur les motivations profondes d'une telle activité, et sur les raisons du succès d'une telle histoire.

---

[1] S. FELDMANN, *African Myths and Tales*, DELL, New York, 1963.

[2] B. SHAW, *The black Girl in Search of God and some lesser Tales*, Constable and Company, London, 1934.

LES MOTIFS DE LA LÉGENDE DE RYANGOMBE[1]

RÉSUMÉS

LA DISPARITION DE RYANGOMBE (R1)

1 – À la mort de son père, roi des Imandwa, Ryangombe son fils veut lui succéder, mais Mpumutimutsuni, favori du défunt roi, lui conteste ce droit. Ils décident de jouer la succession au trictrac et Ryangombe perd la première partie.

2 – Il part à la chasse et tue un chat-tigre dont il revêt la peau.

3 – Il rencontre des bergers à qui il demande qu'ils lui dévoilent l'avenir.

4 – Il apprend ainsi qu'il perdra la royauté, mais qu'il peut être sauvé par la peau du chat-tigre. Il devra donner celle-ci à une jeune fille dont le nom est Nikarajumba. Elle lui donnera un fils qui s'appellera Binégo. Ils lui apprennent comment se conduire avec la fille et sa famille.

5– Il rencontre effectivement la fille qui lui demande sa peau de chat-tigre. Il la lui refuse, à moins qu'elle ne l'emmène chez elle.

6 – Elle le fait et il lui jette la peau sur les épaules.

7 – Chez les parents de la fille, il veut être servi par elle et refuse de boire du lait d'une vache noire et du lait d'une vache rousse, il accepte du lait d'une vache blanche qui allaite un veau blanc. Il crache le lait sur la jeune fille comme le veut la coutume.

8 – Après un simulacre de poursuite par le père, il consomme le mariage. Il indique que le fils à naître devra s'appeler Binégo et s'en va.

9 – Binégo naît et grandit vite. On lui confie le soin des bêtes, mais le soir, en rentrant avec le troupeau, il tue une génisse puis une vache et son veau.

10 – Les parents maternels se plaignent et Binégo se sentant insulté tue son oncle et part avec sa mère.

11 – En route Binégo tue l'enfant d'une femme, parce qu'elle a refusé qu'il le fasse sauter dans ses bras. Il tue un cultivateur dans son champ qui refuse de lui indiquer le chemin qui mène chez Ryangombe et lui apprend que ce dernier est en train de perdre son droit à la royauté.

12 – Il tue le propriétaire d'une bananeraie pour les mêmes raisons.

---

[1] Telle qu'on peut la trouver chez :

- P. SMITH, *Le récit populaire au Rwanda* (R2), A. Colin, 1975.
- A. ARNOUX, "Le culte de la société secrète des Imandwa au Ruanda"(R1), *Anthropos*, VII, 1912, VIII, 1913.

13 – Ils arrivent enfin chez la mère de Ryangombe qui leur indique le chemin.
14 – Binégo sans se faire reconnaître, conseille Ryangombe et le fait gagner. Le rival vexé insulte Binégo qui le tue et se fait reconnaître de son père.
15 – Ryangombe, roi des Imandwa est à la chasse avec Binégo et ses suivants.
16 – Il déclare qu'il donnera ses richesses à qui le surpassera à la chasse.
17 – Au matin, avant le départ pour la chasse, la mère de Ryangombe dit avoir rêvé d'une petite bête sans poils à la queue, d'un ruisseau qui coule dans plusieurs directions, et une fille Nyagishya, sans seins et qui porte un enfant à cru.
18 – Ryangombe part malgré les instances de sa mère et va jusqu'à enfreindre un tabou en enjambant la ceinture de sa mère.
19 – Tout ce que sa mère a vu en rêve se réalise, mais Ryangombe continue sa chasse. Ryangombe passe la nuit en forêt et dans la matinée il voit une femme sans seins qui porte un enfant à cru.
20 – Elle réclame une peau pour porter son enfant, mais refuse toutes les peaux qui lui sont offertes par Ryangombe et demande la peau de ce "qui saigne la viande", Ryangombe la lui donne et elle l'oblige à lui mettre la peau et l'enfant sur le dos.
21 – La fille s'éloigne et se change en buffle.
22 – Le buffle tue les chiens de Ryangombe et Ryangombe le perce de sa lance et croit déjà l'avoir tué quand celui-ci le frappe d'un coup de corne à l'aine et le projette dans un arbre.
23 – Binégo mis au courant retrouve la fille et la tue devant son père, alors qu'elle porte à nouveau l'enfant à cru.
23 – Une feuille tachée de sang tombe sur le sein de sa mère.
R2
1 – Nyiraryangombe, mère de Ryangombe met au monde son fils qui s'intronise lui-même roitelet.
2 – Un autre homme, Ntagitumucunnyi, s'intronise aussi roitelet et porte ombrage à Ryangombe qui décide de le supprimer.
3 – Sa mère le met en garde, car l'autre est un redoutable magicien qui est hors d'atteinte.
4 – Elle lui conseille d'aller consulter chez Nyirampore (celle qui console), il accepte.
5 – Il s'accouple avec la devineresse qui lui reproche de trop aimer les vagins et lui dit qu'il oubliera l'oracle. Elle lui révèle cependant qu'il sera vaincu par son adversaire au cours d'un jeu et qu'il sera ruiné à moins que le fils qu'il aura de son épouse Nyirakajumba, celui à qui il a donné le nom de Binégo, ne vienne à son secours.
6 – Ryangombe se rend chez son rival et lui propose de jouer leur royauté au trictrac ce qui est accepté.
7 – Ils se mettent à jouer, mais auparavant Ryangombe s'est entendu avec la fille de ce roi pour qu'elle passe un chalumeau à travers le mur arrière d'une case afin qu'il puisse étancher sa soif avec de la bière de sorgho.

8 – Il joue et perd.
9 – Pendant ce temps, Binégo, son fils, décide de naître et du ventre de sa mère indique qu'il s'appelle Binégo et qu'il veut être enfanté.
10 – Il réclame, dès qu'il est né, le siège de son père, la lance, la massue et le glaive de son père. Il réclame encore le chien de son père et les grelots.
11 – Il veut aller chasser et retrouver son père. Il part chasser avec ses oncles maternels qui décident de se débarrasser de ce monstre en le perdant dans la forêt.
12 – Grâce à son petit chien de chasse, il retrouve son chemin et se venge en tuant ses oncles.
12 – Il part avec sa mère, la gifle parce qu'elle hésite. Il tue le propriétaire d'une bananeraie, puis celui d'un champ de patates douces pour leur mauvaise volonté à le renseigner sur le chemin qui mène chez Ryangombe.
13 – Il rencontre la mère de ce dernier qui lui indique le chemin.
14 – Il conseille son père sur la façon de jouer et le fait gagner. Se jugeant insulté, il tue le rival de son père, puis tue la femme de celui-ci et veut aussi tuer sa fille. Sur la prière de Ryangombe, il renonce à la tuer tandis qu'une servante s'échappe portant un enfant à cru.
15 – Ils emmènent la fille qui prend des objets maléfiques qu'elle cachera ensuite sous son lit après avoir été possédée par Ryangombe.
16 – Sa mère voudrait qu'il se débarrasse de cette fille, mais il refuse.
17 – Quelque temps plus tard, Ryangombe décide d'aller à la chasse, et ce, malgré le rêve prémonitoire de sa mère qui a vu Nyagishya qui n'a pas de seins et qui porte un enfant à cru. Elle redoute pour lui "la bête à une corne qui porte l'enfant et laisse le reste à la mère".
18 – Nyagishya est identifiée comme la fille qui s'était échappée de chez Ntagitumucunnyi et la bête comme un buffle à une corne qui vit immobile dans un marais.
19 – Ryangombe part à la chasse, il tue un très grand nombre d'animaux et pendant qu'il se repose, il voit une fille nue sans seins avec un enfant sur le dos, à cru. Il la désire et lui demande de "partager sa sueur". Elle accepte à condition qu'il lui procure la peau du buffle qui vit dans l'eau tout près.
20 – Il découvre la bête et lance ses chiens sur elle ; deux chiens meurent et Ryangombe s'avance le glaive à la main, il grimpe sur le dos du buffle qui le blesse d'un coup de corne ; il tombe et fait appel aux arbres pour le relever ; tous refusent sauf l'érythrine qui le soulève dans ses branches.
21 – Son sang s'est répandu par terre.
22 – Il fait chercher Binégo, sa femme et sa mère et leur dit de le retrouver dans le cratère du Karisimbi.
23 – Binégo tue le buffle qui n'a pas bougé et le sort de l'eau, puis descend son père de l'arbre.
24 – Celui-ci se rend au bord du cratère et se jette dedans non sans avoir laissé un message pour sa postérité.
Variantes dans R3
1– C'est avec son frère qu'il joue son royaume au trictrac.
2 – Ce sont des enfants, bergers, qui lui prédisent son avenir après une course où la récompense est huit bâtonnets.

3 – Binégo insulte toute sa famille maternelle, et tue grand-père et grand-mère.
4 – Il est obligé d'aller préparer un abreuvoir pour le bétail par ses oncles maternels et tue en masse lions et léopards.
5 – Il tue ses oncles maternels dans l'abreuvoir.
6 – L'eau de la rivière qui coule dans les deux sens se change en sang quand Ryangombe y met le pied.
7 – Le buffle qu'il rencontre le blesse au mamelon et le tient en l'air entre ses cornes.

MÉTAPSYCHOLOGIE ET MYTHOLOGIE

Dans son étude magistrale, Otto Rank[1] écrivait :

> « Si le mythe est un substitut de réalités psychiques frappées de dénégation ou leur projection justificatrice sur des dieux et des héros surhumains auxquels est encore permis ce qui est devenu scandaleux pour les hommes, alors le besoin d'interprétation, qui pour ainsi dire est encore inhérent au mythe, cherchera nécessairement à consolider et à renforcer cette défense. »

Si l'on adhère à cette vérité sur l'interprétation des mythes, Il devient alors évident que le conte, forme trafiquée et pervertie du mythe dans le sens d'un affadissement euphémique de la relation-actualisation des motions psychiques, cache son sens archaïque sous une couche, ou plusieurs, d'interprétations moralisantes, didactiques et idéologiques.

Il ne fait pas de doute qu'au niveau rituel, ces manifestations psychiques régressives aient connu réellement une expression physique, qui révolte depuis fort longtemps des consciences plus évoluées.

Si certains contes restent encore choquants pour l'esprit moderne, c'est que ces contes n'appartiennent que depuis peu au domaine public et qu'ils n'étaient racontés que lors de cérémonies d'initiation ou entre initiés. Leur aspect brutal et cruel avait valeur pédagogique ou religieuse (réaffirmant la confraternité qui lie par le secret des adeptes d'une même croyance). Mais bien souvent, déjà, ils étaient explicités en termes symboliques et ésotériques par le mystagogue qui variait le sens donné au conte ou au mythe selon le degré de connaissance de son public. Suivant l'occasion, il apprenait aux mystes à craindre la société initiatique et ses châtiments, ou bien il faisait entrevoir, au-delà du sens littéral horrifiant pour le profane, une vérité plus profonde et plus éclairante sur le fonctionnement du monde et de la société.

Une telle approche des motifs, substitue à une simple comparaison des variantes proches ou éloignées, un éclairage génétique qui permet de mieux saisir les contes comme des résidus et des affabulations de fantasmes libidinaux qui appartiennent à l'humanité tout entière, mais dont le destin est de servir de support à un enseignement qui comporte de nombreux niveaux.

On fait ainsi l'économie d'une théorie diffusionniste qui est dans l'impossibilité d'expliquer comment un motif esquimau est repérable au Rwanda ou ailleurs. Si d'une part on ne peut totalement nier que le conte est un grand

[1] O. RANK, H. SACHS, *Psychanalyse et sciences humaines*, PUF, 1980.

voyageur, il est tout aussi évident que le paysage imaginaire qui a vu naître ces récits est semblable quel que soit le lieu géographique où l'on se trouve. Des récits venus d'horizons divers ont pu se rencontrer, fusionner et se fondre en un tout indissociable.

On fait aussi l'économie des thèses évhéméristes qui voudraient n'expliquer que par l'histoire locale, les péripéties des récits mythiques ; il est d'ailleurs plus que probable que c'est en fait le mythe qui influe sur la légende historique, parce qu'il est un modèle, très ancien et souvent respecté, dont la puissance évocatrice façonne la relation d'événements plus récents. Soit que les acteurs des légendes historiques tendent à couler leurs actions dans le moule mythique, seule référence glorieuse pour des peuples dont on dit qu'ils n'ont pas d'Histoire ; soit que les narrateurs des hauts faits historiques tentent, par astuce de courtisan, de les présenter comme la reproduction de faits mythiques, soit que ces modèles narratifs imposent leur loi au genre.

Par contre, la méthode naturaliste, qui ne repère dans le mythe ou le conte que la relation des phénomènes naturels et les thèmes atmosphériques, lunaires, astraux et autres, trouve tout naturellement sa place dans une interprétation symbolique à plusieurs niveaux. L'homme doué de la faculté fantasmatique, ou, dans un autre vocabulaire, affligé d'un adualisme infantile[1] attribuait, et attribue toujours aux phénomènes naturels, aux objets usuels, à certains êtres humains ou non humains, à des expériences marquantes, des confrontations avec des lois naturelles mystérieuses et encore indéchiffrables par la logique et le raisonnement scientifique, des affects correspondants à leurs pouvoirs et à leurs caractéristiques. L'homme, alors, ne distingue plus les traits qu'il projette sur ces manifestations inquiétantes ou fascinantes, de sa propre vie psychique. Les objets du monde extérieur, leurs caractéristiques, leur fonctionnement, aussi bien que sa propre logique magique (pré-logique ou para-logique) sont susceptibles d'être source d'idées et de concepts et finalement de récits. C'est en fait la découverte d'analogies plus ou moins abstraites entre les choses et les phénomènes, qui remplace pour l'homme des premiers âges, la découverte scientifique et qui donne lieu a des textes apparemment ésotériques qui rendent compte de ses observations. Il s'agit d'un comparatisme qui ne pouvant expliquer des phénomènes particuliers dresse la liste de leurs manifestations dans des domaines variés. Classer les phénomènes reste encore de nos jours un alibi de l'ignorance incompétente et constitue sans doute le premier pas de toute science.

Si l'on se refuse à considérer que le phénomène d'interprétation relève des mêmes processus psychiques qui ont présidé à la naissance des mythes, et qu'en cela il devient partie intégrante de la vie et de l'évolution de ceux-ci, on ne pourra jamais comprendre le conte. et, pourtant le conte, qui constitue une des étapes terminales du mythe, permet de mieux appréhender ce qu'a été le mythe. Tous les types de transformations, d'inversion, de torsion, de symétries auxquelles est soumis un mythe participent de sa nature. La jarre est aux liquides informes qu'elle

---

[1] L'adualisme est la confusion du signe et du signifié, de l'externe et de l'interne, de l'objectif et du subjectif, de la pensée et de son objet. Cf. J. PIAGET, La représentation du monde chez l'enfant, Alcan, 1932. Cet adualisme qui caractérise un moment du développement de l'enfant n'est pas sans laisser de traces chez l'adulte. Certains linguistes sont victimes de cette illusion qui leur fait confondre le signe et son signifié.

contient comme la structure du mythe à son contenu. Gilbert Durand[1] proposait de substituer au vide de la structure, le "creux", comme moule archétypal des récits et des institutions. Il y a une homologie entre le niveau de la forme et celui du contenu. Le mythe est une structure absente que son contenu et les transformations de ce contenu révèlent.

D'un point de vue psychologique, le conte est l'une des formes dégradées sous laquelle la production mythique est encore supportable et acceptable pour la conscience humaine contemporaine : en effet, né de fantasmes, de désirs, d'accomplissement de désirs, de satisfactions égocentriques de la mentalité infantile et régressive, il est relégué dans la chambre d'enfant, accomplissant ainsi son destin. Pulsions licites qui ont dû avoir cours à une époque plus primitive, pulsions d'une mentalité égocentrique et adualiste, ensuite pulsions refoulées qui n'ont trouvé pour s'exprimer que la mise en scène rituelle et/ou narrative, désirs qui ont trouvé une satisfaction vicariale dans une représentation symbolique, une projection sur des phénomènes naturels transcendés en formes surnaturelles anthropomorphes, remodelage au cours de récitations interprétatives des matériaux narratifs suivant des nécessités politiques et idéologiques ou pour mieux occulter les motifs devenus inacceptables par la conscience en voie d'évolution, dramatisations toujours plus symboliques, déguisements, dédoublements, clivages, déplacements, condensations, manipulations suivant la pente inconsciente du refoulement — mais qui laissent toujours possible la satisfaction détournée, voilée, transfigurée des pulsions originelles —, telles ont été les étapes de la vie des mythes avant qu'ils ne deviennent contes. Créés par une mentalité infantile, ils se transforment en récits thérapeutiques pour une mentalité infantile[2]. En temps normal, l'homme moderne se défend bien de posséder une mentalité infantile et pourtant bon nombre de ses actes, qu'il s'agisse d'amour ou de violence ou d'autre chose encore, sont empreints d'une logique magique, lorsqu'il est malade — dans son corps ou son esprit —, lorsqu'il est affronté à de graves problèmes, c'est souvent son moi régressif infantile qui prend le dessus et le dirige[3].

Il faudrait aussi garder en mémoire le fait que le passage de l'oralité à l'écriture joue un rôle important dans le passage du mythe au conte. Les personnalités, les visées et les rangs sociaux très différents du conteur et du scripteur devraient permettre d'expliquer certains phénomènes de censure qui ont expurgé le mythe et le conte de ses éléments les plus primitifs. Nous pensons, pour ce qui est de l'Afrique, au rôle qu'ont joué les prêtres et les éducateurs dans la collecte des contes : il s'agit là d'une censure consciente liée au fait que le conte est destiné aux jeunes enfants.

C'est à partir de ces quelques remarques théoriques que nous tenterons de montrer à quels motifs se rattachent les énoncés narratifs qui composent la Légende de Ryangombe. Est-ce le récit qui a inspiré le culte ou est-ce le culte qui a eu besoin d'un récit fondateur pour asseoir son rite ? Cette problématique dépasse notre compétence et nous semble s'apparenter au problème de préséance de l'œuf et

---

[1] G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Berg International, 1979.
[2] Cf. B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit.
[3] Cf. Ch. ODIER, *L'angoisse et la pensée magique*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1966.

de la poule. Seule une approche dialectique permettrait, à notre sens, de rendre compte de la relation qui unit le texte au culte.

SCÉNARIOS ET ROMANS PSYCHIQUES

Nous nous bornerons à repérer dans notre "légende", le thème de l'enfant espiègle et le thème des deux frères ; nous évoquerons les pulsions et les phobies qui ont leur origine dans une pensée inconsciente, infantile et qui créent les figures symboliques dispensatrices de mort ou victimes de la mort. Le thème de la mort est typique de presque tous les contes et de tous les mythes, la peur de la mort est un complexe trop central au psychisme humain pour avoir une valeur interprétative différentielle et c'est pourquoi le thème de l'enfant dit "terrible" nous permettra de mieux saisir l'origine du récit

Une autre perspective d'interprétation sera la mise en scène rituelle pour provoquer la venue de la pluie avec ses échos dans les cérémonies de mariage et de mise à mort de jeunes filles dont l'archétype est révélé de façon évidente et claire, par la mythologie grecque, dans la figure de Koré-Perséphone, fille de Déméter.

Nous appellerons R1 la version de la légende de Ryangombe telle qu'elle est transcrite par Arnoux[1] et R2 la version de Smith[2].

Dans R1, on nous indique qui est la mère de Ryangombe : elle appartient à une famille royale, car il lui est possible de se transformer en lion. En effet dans nombre d'ethnies bantoues, le roi est associé au lion. Soit qu'il en porte la peau (le lion est parfois remplacé par le léopard), soit qu'après sa mort il devienne une "âme-lion". Remarquons aussi que c'est plus souvent un homme qui se transforme en lion qu'une femme. Mais cette inversion, que nous constatons, est la première d'une longue série qui donne un sens secret et initiatique à cette concaténation de motifs qui sont très connus dans l'ère bantoue, et que nous allons découvrir.

Ryangombe, dès qu'il naît, est un roitelet, nous dit R2 ; il s'intronise lui-même. Ce motif, à lui seul, nous met déjà sur la piste d'un thème qui a été bien étudié[3] : celui de l'Enfant terrible, dont la naissance et le développement sont toujours miraculeux. L'aspect extraordinaire est très réduit dans R2, mais nous verrons qu'il sera repris plus loin avec plus de détails. Notons aussi qu'il est coutumier que la naissance de l'Enfant terrible soit en fait une naissance de jumeaux. R1 semble avoir gardé la trace de cette particularité, dans la mesure où Babinga, le second mari de Kalimulore décide d'appeler cette dernière Nyariaryangombe et qu'elle met au monde son premier fils nommé Ruhanga rwa Milima puis Ryangombe. Ruhanga meurt, mais Ryangombe appellera son premier fils Ruhanga[4]. Que ce soit le conteur, trahi par sa mémoire, qui mélange les motifs, ou que la légende veuille nous mettre sur la piste d'un sens caché, cela revient au même et nous permet d'inférer un second thème fort répandu et peut être le plus vieux qu'il nous soit donné de recueillir : celui des Deux Frères. Frères ennemis, frères rivaux ou frères alliés, les contes du monde entier choisissent l'une ou l'autre version suivant qu'on veuille occulter ou non la haine fratricide, dont l'archétype

---

[1] A. ARNOUX, op. cit.
[2] P. SMITH, op. cit.
[3] V. GÖRÖG et al., *Histoires d'enfants terribles,* Maisonneuve et Larose, Paris, 1980.
[4] Ruhanga est le nom sous lequel Ryangombe est connu au Burundi, pays voisin du Rwanda.

nous est parvenu d'Égypte, avec les aventures de Seth et d'Osiris, et celles de Bata et d'Anoup qui datent de 2000 ans av. J.-C.

Le second roitelet qui s'intronise roi lui aussi, nous dit R2, s'appelle Ntagitumucunnyi (Rien-ne-perd-le Magicien). C'est le favori de Babinga, le roi défunt et père de Ryangombe qui conteste le pouvoir de Ryangombe, dans R1, et avec qui il jouera le royaume au trictrac. Son nom est Mpumutimutsuni (Donne-Remède-insecte). La diversité des noms et des situations des opposants de Ryangombe indique que les versions que nous possédons tentent d'effacer un motif dont il ne reste que d'intangibles traces. Le fait que les opposants de Ryangombe le surpassent au trictrac prouve qu'ils possèdent des pouvoirs magiques, qu'ils sont sorciers ou esprits malins. Comme Seth et Osiris, Ryangombe et ses rivaux se partagent au départ le royaume d'en haut et celui d'en bas, comme Bata et Anoup[1] ils se partagent la royauté sur terre (soit dans le temps, soit dans l'espace, soit conjointement). Robert Graves a relevé le même motif dans la Grèce préhellénique et le même écho de ces rivalités entre roi et taniste dans la mythologie grecque. Frobenius[2], que l'on cite trop peu souvent, décrit des coutumes africaines et rapporte des contes où le roi est sacrifié après un certain temps par son successeur et une de ses femmes.

D'ailleurs, une version de la légende de Ryangombe dont l'évhémérisme forcené ne peut totalement cacher les modèles mythiques indique expressément que Ryangombe et Mpumutimutsuni sont frères[3]. La lutte pour le pouvoir est chose courante entre frères. Chez les Alur et chez les Acholi, le mythe de fondation de la royauté est bâti sur le thème fort répandu en Afrique de l'*Échange impossible*[4] : deux frères en viennent à se séparer pour avoir fait preuve d'une haine fratricide, l'un a fait courir des risques énormes à son frère pour une cause futile et l'autre s'est vengé en faisant tuer un des enfants de son frère.

Dans R2, Ryangombe se fait forger une lance, une massue et un glaive qui sont les armes typiques du héros dans tous les contes et les mythes. Ensuite il va consulter un oracle qui lui révélera le sort qui l'attend. R1 et R2 diffèrent quant à la nature de l'oracle : la variabilité du motif indique une fois de plus que cette partie de la légende a été transformée par les conteurs, soit qu'ils aient été incapables de transmettre le motif originel, soit qu'ils l'aient volontairement modifié. C'est R2 que l'on peut supposer être plus "authentique", à cause du motif de la devineresse qui demande comme paiement de ses talents une fornication avec le consultant, fornication qui semble être sa technique divinatoire[5]. Ce motif, et l'accusation que porte la prophétesse (Ryangombe, tu aimes trop les vagins !) évoquent les techniques des filles de roi chez certaines peuplades bantoues, qui assuraient des pluies régulières par la ferveur de leur activité sexuelle. Ryangombe, en tant que roi et garant traditionnel de la fécondité de la terre se doit lui aussi d'avoir une activité sexuelle soutenue.

---

[1]Cf. le conte égyptien des deux frères à la fin du volume.
[2] L. FROBENIUS, *Erythräa : Länder un Zeiten des heiligen Königsmorden*, 1931.
[3] A. COUPEZ et Th. KAMANZI, *Récits historiques du Rwanda*, récit n° 15 (R3), 1962.
[4] *Cahiers d'Études Africaines*, Vol. VIII, n° 30.
[5] Ce type de divination se retrouve dans le roman de C. LAYE, *Le regard du roi*, op. cit.

Lors de l'épreuve de trictrac, Ryangombe est aidé par la fille de son adversaire, dans R2. En tant que héros solaire, ou dieu d'en haut (ses armes le qualifient ainsi) opposé au démon d'en bas, c'est tout naturellement qu'il est aidé par la fille de son opposant. Les contes du monde entier offrent maints exemples de ce motif : Ariane aidant Thésée pourrait repérer l'archétype de ce comportement. Par contre, la façon dont la fille de Ntagitumucunnyi aide Ryangombe est très énigmatique ; à l'aide d'un chalumeau, elle lui permet de boire de la bière de sorgho qui se trouve à l'intérieur d'une case. Cette nécessité qu'a Ryangombe d'ingérer un liquide pour pouvoir continuer l'épreuve est peut-être l'indice qu'il existe une connexion entre ce héros et l'élément liquide. Chez les Bantous, plus au sud, l'origine des rois et des héros est aquatique ; ils viennent des marais, des rivières ou des lacs et y retournent après leur mort. Si l'on veut bien admettre que Ryangombe a eu un jumeau, la connexion avec l'eau en serait d'autant plus certaine ; en effet, le jumeau mort devait être enterré au bord d'une rivière ou tout au moins dans un endroit humide[1]. Le culte de Kiranga-Ryangombe au Burundi atteste le rapport de Ryangombe avec les naissances gémellaires[2].

L'enchaînement des motifs est différent pour R1 et R2 : R1 intercale entre une défaite partielle de Ryangombe et sa défaite quasi totale, un épisode qui décrit la conception de Binégo, puis son enfantement, puis sa saga jusqu'au moment où il rejoint son père sur le point d'être définitivement vaincu. R1 fait l'économie de la pro-création de Binégo.

La naissance de Binégo et son périple lui font rejoindre les rangs des héros grecs et ceux des innombrables enfants terribles de la tradition africaine. Sa naissance miraculeuse en l'absence de son père, le fait qu'il réclame les mêmes armes que son père, ou l'arme laissée là par son père, le fait qu'il tue toutes sortes d'ennemis, puis rejoigne son père et l'aide à triompher de ses ennemis, puis voit son père disparaître, en font une espèce de Thésée africain. Le fait qu'il force sa mère à l'enfanter sur l'heure, qu'il naisse adulte, ou grandisse très rapidement, qu'il tue les membres de sa famille maternelle après que ceux-ci aient essayé en vain de se débarrasser de cet enfant monstrueux, qu'il rudoie sa mère, qu'il tue sans raison valable un enfant, puis des cultivateurs, qu'il se montre supérieur à son père dans un jeu divinatoire, qu'il tue celui qui menaçait de détrôner son père, puis venge son père en tuant le buffle meurtrier et la femme et l'enfant, causes de son affrontement avec son meurtrier, en fait un de ces enfants terribles qui ont frappé l'imagination de bien des peuples et surtout des Africains[3]. Tous les motifs que nous avons énumérés se retrouvent dans l'une ou l'autre des variantes de ce thème d'un bout à l'autre de l'Afrique.

Ce qui pose problème dans l'interprétation du thème, c'est le caractère de cet enfant dont les crimes ne sont pas justifiables par quelque morale que ce soit. Ces "crimes" ne peuvent avoir de sens qu'à l'intérieur d'une isotopie initiatique comme l'a montré V. Görög[4], ou bien dans une perspective psychanalytique. Si l'on admet avec Jung[5] que le "thème de l'enfant est représentatif de l'aspect infantile

---

[1] H. JUNOD, *The Life of a south african Tribe*,Vol. II, University Books, New York, 1962.
[2] B. ZÜÜRE, *Croyances et pratiques religieuses des Barundi*, L'Essorial, 1929.
[3] V. GÖRÖG et al., op. cit.
[4] idem.
[5] Cf. C. G. JUNG et CH. KERENYI, *Introduction à l'essence de la mythologie*, Payot, 1951.

préconscient de l'âme collective", ou avec Rank que l'on « a affaire à un fantasme d'ambition caractéristique de la seconde enfance des garçons, alimentée par des désirs érotiques, et qui fait ensuite retour dans le roman "familial" des névrosés, et dans maintes circonstances se recouvre avec les idées de persécution et de grandeur de certains malades mentaux »[1], les motifs de l'enfant terrible deviennent moins sibyllins.

Au niveau initiatique, l'inversion des conduites est de règle, les actes symboliques ou réels que l'on demande d'accomplir aux mystes n'ont pas le sens qu'ils auraient dans un espace et un temps profanes. De même, les mythes qui sont racontés lors des rites d'initiation comportent des épisodes où les comportements des héros, dieux, demi-dieux, ancêtres, divinités-démas[2], quels que soient les noms qu'on veuille bien leur donner, ne peuvent être jugés par une morale profane. Frapper ses parents, détruire les biens familiaux, tuer les producteurs de biens alimentaires ne peut avoir qu'un sens mythique : c'est par ce passage obligatoire par la mort, par l'anéantissement que la production et la reproduction sont rendues possibles et efficaces. La mise à mort du dieu (divinité-déma) est très souvent le moyen pour l'humanité de pouvoir se reproduire, et d'obtenir les plantes et les animaux nécessaires à la survie. Les sacrifices rituels, comme les actes meurtriers des héros ne font qu'évoquer (puis assurer) la continuité des processus de vie et de mort.

À un niveau psychanalytique, susceptible d'éclairer la genèse des motifs et/ou leur transformation, les actes difficilement supportables pour l'enfant, ou pour la mentalité infantile qui nous habite tous encore, sont projetés sur des êtres miraculeux, surhumains, donc à l'abri du refoulement. Ils permettent ainsi la satisfaction des pulsions de haine et de dégoût envers les parents, envers le monde environnant, envers les techniques de production de la nourriture, envers les techniques de procréation. L'enfant assume ainsi une stature quasi divine où seules les lois de la magie sont nécessaires et opérantes. Il lui est alors possible de jouer un rôle à la hauteur de ses ambitions égocentriques, nées de la relation mère-enfant et de l'appréhension adualiste du monde.

Quand Binégo tue le bétail, tue ses oncles maternels, gifle sa mère, il marque, aussi bien du point de vue initiatique que du point de vue psychanalytique, son indépendance par rapport à sa famille, son mépris des biens de ce monde, mais aussi son attachement au "Père" au "Roi". Le meurtre de l'enfant qu'on ne veut pas lui donner (dans R1) car il n'est pas de lui, fait pendant à l'épisode où Ryangombe devra mettre sur le dos de sa mère un enfant qui n'est pas de lui, et met en lumière le fantasme du patriarche de la horde primitive où toutes les femelles appartiennent au Père et ne doivent être fécondées que par lui. Ce motif sexuel sous une forme à la fois révélatrice et occultante se retrouve dans une version de la légende de Ryangombe[3] où Binégo tue les cultivateurs parce qu'ils prennent sa mère pour sa femme ; de même lorsque Binégo tue la femme du rival de Ryangombe et veut tuer aussi la fille qui a porté aide à son père pendant le jeu de trictrac. On peut aussi faire le rapprochement avec la jalousie refoulée et/ou exprimée dans les contes des

---

[1] Cf. O. RANK, op. cit.
[2] Cf. A. E. JENSEN, *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Payot, 1954.
[3] COUPEZ, op. cit.

deux frères. Il est très possible que la relation Père-fils soit un déplacement qui occulte ici une relation entre frères, surtout si l'on se réfère à la nature gémellaire des enfants terribles et de Ryangombe lui-même.

Quand Binégo tue le propriétaire de la bananeraie, puis le propriétaire du champ de patates douces, c'est à la société et à ses moyens de production qu'il s'attaque, voulant démontrer ainsi le peu d'égards qu'il a, en tant que héros initié, pour les structures de la société profane. D'un autre point de vue, la mise à mort des cultivateurs peut être un moyen magique d'assurer la fertilité de la terre. Nous verrons par la suite combien les problèmes de Royauté, de fertilité de la terre, de la pluie et des sacrifices humains sont au centre de la légende.

En tant que fils aidant son père à reconquérir sa dignité et sa royauté, Binégo est assimilable au dieu Horus de l'Égypte ancienne qui ramène à la vie son père tué par son propre frère Seth. Cette assimilation laisse présager que Horus-Binégo remplacera sur terre Osiris-Ryangombe ; ce dernier étant voué à régner sur les esprits, sur les morts. Il est certain que si l'on se réfère aux mythologies bantoues et aux rites de mise à mort des rois, Ryangombe, dès qu'il a fait la preuve de son impuissance à surpasser un rival, est voué à la mort et que celui qui a terrassé son opposant est prédestiné à lui succéder. Il y a entre le couple Ryangombe/Binego et Osiris/Horus une similitude certaine. Ce sont des rois sacrés qui sont déifiés après leur mort. Ryangombe et Osiris règnent sur les morts après avoir été vaincus et sont vengés par leur fils qui tous deux sont décrits comme “puissants dans l’œuf”. Il existe aussi dans l’Égypte antique un rapport étroit entre Hathor, un bovidé, un arbre, la mort du roi-dieu Osiris et une union incestueuse ; tous éléments que nous retrouvons dans ce conte africain. On peut penser, en faisant appel aux travaux de R. Graves, de L. Frobenius et d’A. Jensen, qu'à l'origine, et en concordance avec le thème de "l'Enfant terrible", Binégo devait tuer lui-même son père ou son frère. Dans la mesure où cette légende est tombée dans le domaine public, elle ne peut mettre en scène de tels actes.

C'est pourquoi il y a un clivage de la figure mythique qui travestit les sentiments ambivalents de Binégo : en tuant ses oncles maternels, en giflant sa mère, en tuant un enfant, en tuant des cultivateurs, c'est le côté haï des figures paternelles, maternelles, fraternelles qui est éliminé, tandis que les exigences culturelles de la piété filiale sont satisfaites par l'aide apportée au père et le respect accordé à la grand-mère maternelle.

Dans R2 la fille de Ntagitumucunnyi épargnée par Binégo sur les instances pressantes de Ryangombe semble vouloir se venger puisqu'elle emporte en cachette des amulettes et autres objets maléfiques et qu'elle les cache ensuite sous leur lit. Cependant, aucune suite n'est donnée à ces préparatifs. Il est évident que si nous possédions des variantes plus nombreuses, nous en trouverions où le dédoublement entre cette fille et la servante Nyagishya, celle qui sera l'origine de la mort de Ryangombe et qui avait échappé à l'ire vengeresse de Binégo, n'existerait pas. De même, on peut considérer que Nyiraryangombe et Nyirakajumba, respectivement mère de Ryangombe et de Binégo, ne sont qu'une seule et même figure mythique. D'ailleurs, la deuxième disparaît très vite de la légende et seule Nyiraryangombe subsiste, sauf à la fin de la légende où la femme de Ryangombe est appelée Nyirakajumba, faisant ainsi abstraction de sa dernière femme, ce qui confirmerait sa coalescence avec Nyagishya.

On voit alors se dessiner un rapprochement avec un conte connu sous le nom de "Maguru" où un chasseur et ses chiens sont mis en scène. Après avoir dérobé une queue d'animal-esprit il est poursuivi par la vindicte de ces démons de la forêt ; s'il évite les premiers pièges grâce à sa mère, il aime lui aussi trop les vagins, et épouse une fille-démon qui finit par l'envoyer en forêt sans ses chiens, le fait grimper à un arbre et s'apprête avec les autres démons à le dévorer, lorsqu'il est sauvé par ses chiens lâchés par sa mère[1].

Maguru comme Ryangombe est un chasseur très rapide et agile. Sa mère le met en garde contre les agissements de la femme qu'il désire, et il trouvera refuge dans un arbre. Au niveau du texte, l'analogie s'arrête là, mais au niveau mythique nous trouvons le motif du chasseur trop habile ; destructeur impénitent de la faune sylvestre, son châtiment pour s'être trop conjoint à la Nature et s'être disjoint de la culture est de tomber victime d'un esprit de la forêt (ou de l'eau), victime expiatoire qui permettra au reste de la société de ne pas être inquiété par les âmes-animaux et de continuer à chasser les animaux vivants. On verra Ryangombe (R1 & R2) se livrer à une chasse effrénée, à un massacre de gibier avant de vouloir acquérir une peau de buffle pour servir à porter l'enfant de la femme qu'il veut posséder.

Ce motif de la mise à mort du chasseur trop habile se retrouve un peu partout dans le monde, il a pour corrélatif le piégeur qui épargne les animaux pris dans son piège qui sera aidé par ces mêmes animaux lorsqu'il se trouvera dans l'embarras[2].

La démesure dont fait preuve Ryangombe le voue à la mort : il aime trop les vagins, il tue trop d'animaux, il est devenu asocial, il bascule du côté des forces mortifères de la Nature, oubliant les oracles, passant outre les avertissements de sa mère, les présages qu'il rencontre en chemin conformément au rêve de sa mère, il est aveuglé comme tous ceux que les dieux veulent perdre.

Les présages vus en rêve par sa mère, et rencontrés puis ignorés par lui, sont d'un type classique, on les connaît par les rituels d'initiation : ce sont des inversions par rapport au monde profane, des monstruosités qui n'ont pas leur place dans l'Ordre du monde : animal sans poils au bout de la queue, animal d'une seule couleur, rivières coulant dans deux sens contraires, fille sans seins.

Notons que la fille sans seins se réfère à une toute jeune fille, mais que le fait qu'elle porte un enfant à cru en fait un monstre dans l'optique culturelle rwandaise.

Nous aurons l'occasion de revenir sur le problème de cette fille sans seins qui se montre nue à Ryangombe, mais avant de poursuivre notre chasse aux analogies et d'aborder la dernière partie de la légende de Ryangombe qui culmine dans la scène de la mort du héros près d'un marais, blessé à l'aine par un taureau noir, et perché dans une érythrine, il nous semble nécessaire de revenir en arrière pour regarder une dernière fois l'ensemble des motifs qui nous ont amené à ce point de l'histoire.

R1 sépare nettement l'histoire de la mère de Ryangombe, celle de l'intronisation de Ryangombe comme roi des Imandwa, qui inclut la saga de Binégo, et celle de la dernière chasse de Ryangombe et sa mort. R2 ne donne

---

[1] Cf. P. SMITH, "Le Coureur et ses Chiens", op.cit., et J. KNAPPERT, *Myths and Legends of the Congo*, où une version Alur, "The elder Sister of the Giraffes", utilise un motif de "l'Enfant terrible" pour recoller l'arbre sur lequel le chasseur s'est hissé et qui est sur le point d'être abattu par les démons-girafes.

[2] Cf. SMITH, "Le piégeur des jours", op . cit.

aucune indication sur les origines de la mère de Ryangombe. La séparation entre l'intronisation de Ryangombe et l'épisode de sa mort est nette. Nous nous trouvons donc en présence de trois récits qui ont été concaténés. Le premier récit se rattache à un thème précis qui est celui de la nature animale de la femme, de son appartenance au monde des forces magiques et animales : son irrespect pour le bétail de son père prépare et fait écho à l'épisode du bétail tué par Binégo. Cette liaison entre royauté-lion-bovidé nous la retrouverons dans la troisième partie du récit, mais inversée, car c'est un bovidé qui tuera le roi. Dans la deuxième partie, Ryangombe porte une peau de "chat-tigre", autre insigne de la royauté. Frobenius et tous ceux qui ont étudié les peuplades bantoues ont remarqué cette collusion entre la royauté, les lions, les léopards, les taureaux ; c'est à propos de la civilisation du Zimbabwe[1] que les mythes qu'il a recueillis et les rites dont il parle, éclairent la légende de Ryangombe. Luc de Heusch n'a-t-il pas lui-même fait l'hypothèse que l'origine du Kubandwa devait être recherchée parmi les pygmées de Rhodésie[2]. Dans la troisième partie, c'est encore les rites et les mythes des Bantous méridionaux qui pourront jeter quelques lumières sur les motifs de ce récit.

RYANGOMBE HÉROS MYTHIQUE ET INITIATIQUE

Nous ne ferons aucune hypothèse sur la signification du nom Ryangombe ; signalons cependant que certains auteurs voient dans "*ngombe*" le sens de "bétail", d'autres rattachent la syllabe "*mbe*" au sens de "créateur", d'autres encore traduisent "mangeur de bœuf". Ryangombe est un chasseur au Rwanda ; le dieu du bétail chez certains Mimas de l'Uganda. La tête coupée d'un bovidé lui sert d'enseigne dans certaines cérémonies au Rwanda[3].

Quoi qu'il en soit, nous établirons une liaison entre Ryangombe et un bovidé mâle d'après la forme de sa mort, même si au Burundi l'animal meurtrier est une antilope ; cette antilope semble être une transformation tardive due à une culture qui ne voulait pas transformer en meurtrier un bovidé mâle, et ce, pour des raisons politico-culturelles.

Nous allons maintenant nous attacher à isoler quelques motifs et quelques indices présents dans la troisième partie du récit qui conte la mort de Ryangombe et sa transformation en roi des esprits supérieurs.

La présence sur les lieux de la tragédie d'une fille nue, la transformation d'une femme en un buffle qui tue son "mari", le chasseur accompagné de ses chiens qui trouve la mort atteint d'un coup de corne à l'aine, le roi suspendu dans un arbre, la bête qui vit dans un marais, le taureau que l'on tue et que l'on sort de l'eau, la femme nue que l'on tue au pied de l'arbre, le héros étrangleur de taureaux, étudiés sur des axes paradigmatiques nous permettront de faire une hypothèse sur l'origine du ou des récits.

Il est indubitable que l'épouse de Ryangombe, fille du roi-magicien que Ryangombe a défait grâce à Binégo, et/ou Nyagishya sont des femmes-bêtes comme il en existe tant dans les contes africains et ceux du monde entier. Dans R2 la relation entre la femme et le buffle est moins nette, il s'agit simplement pour

---

[1] FROBENIUS, op. cit.
[2] LUC DE HEUSCH, *Le Rwanda et la civilisation interlacustre*, Univ. Libre, 1966.
[3] Cf. A. WERNER, op. cit. et A. ARNOUX, op. cit.

Ryangombe de se procurer la peau pour obtenir les faveurs de celle qu'il désire ; déjà dans R1 il avait donné sa peau de chat-tigre pour obtenir la mère de Binégo. Il y a indubitablement un lien entre les deux échanges de bons services. La peau du chat-tigre et la peau du taureau sont en relation avec les avatars de la figure royale. Frobenius nous dit que le roi mort était recouvert d'une peau de taureau, qu'il portait des cornes dans son tombeau. D'autre part, dans un rite du culte de Ryangombe, on fait semblant d'étouffer un mouton sous une peau de vache, et les cornes de la vache sont à moitié enterrées pour commémorer le sacrifice de l'animal. On sait par ailleurs que certaines peuplades utilisent une peau de vache humide pour étouffer une victime. Il y a donc une opposition entre la peau du buffle noir et celle du lion (ou léopard), l'une étant le signe de la mort du roi, l'autre celui de son intronisation. La couleur de la robe des bovidés a déjà joué un rôle dans la légende (R1) puisque Ryangombe a refusé de boire du lait d'une vache noire, puis d'une vache rouge et n'a accepté que du lait d'une vache blanche allaitant un veau blanc. Dans une histoire d'enfant terrible, Kénigbanani se voit interdire, chez les Bambara, de chasser les buffles noirs et les buffles rouges. Chez les Grecs les taureaux noirs symbolisaient la nuit, et les rouges le jour ; le rouge, le blanc et le noir étaient les couleurs de la lune, couleurs que l'on retrouve sur les poteries. L'analogie entre la vache et la lune a été souvent mise en valeur et nous n'y reviendrons pas. On voit donc qu'il y a un rapport entre les différentes phases de la lune représentées par des couleurs que l'on retrouve sur la robe des vaches, et les différents moments de la royauté[1]. Le rapport entre la femme et la lune va de soi, même si certaines croyances font de la lune une divinité mâle : on trouve dans les contes bantous aussi bien des garçons que des filles portant une lune au front. C'est pourquoi la bête noire qui tuera Ryangombe peut aussi bien être interprétée comme l'avatar de la lune-femme meurtrière du roi devenu vieux ou ayant fait son temps, que l'avatar du futur roi, meurtrier de son prédécesseur, que la forme revêtue par un esprit des eaux. Dans un conte rwandais, le taureau noir est un avatar d'Imana, le dieu suprême.

La victime de cette bête, toujours un chasseur, est émasculée par un coup de corne, ou de dent, ou de défense ; Adonis est l'archétype de ce genre de héros tué par un sanglier, avatar d'un dieu jaloux ou d'une déesse, il représente l'esprit du grain qui passe la moitié de l'année sous terre et l'autre au soleil. De son sang naissent des anémones. Un autre mythe, celui d'Hainouwélé[2] tout en faisant l'économie du meurtre, raconte l'histoire d'un chasseur et de son chien qui poursuivant un sanglier, le voient s'enfoncer dans un lac. Le chasseur ramène à terre l'animal mort, trouve sur sa défense une noix de coco qui plantée croit instantanément. Puis avec son sang déposé sur une feuille du cocotier il donne naissance à Hainouwélé la fille-lune qui mourra en s'enfonçant lentement sous terre. Or, les contes rwandais nous donnent maints exemples de garçons et de filles qui disparaissent sous terre, de même les rites du Zimbabwe nous apprennent, ainsi que les mythes, qu'enterrer un jeune homme ou une jeune femme sous terre et sous un arbre est un sûr moyen d'obtenir la pluie fertilisante. De même, l'éventration du

---

[1] Cf. R. GRAVES, op. cit. et L. FROBENIUS, op. cit.

[2] Cf. A. E. JENSEN, *Hainuwele, Volkerzählungen von der Molukken-Insel*, Frankfurt a/Main, 1939.

lion qui garde la pluie dans une calebasse à l'intérieur de son ventre est un moyen de faire pleuvoir d'après un autre conte rwandais[1].

[1] Cf. BIGIRUMWAMI, *Imigani mire mire*, Nyundo, 1971.

Ryangombe *Légende*	Roi des esprits Vache ni rouge ni noire, mais blanche	Perché dans un arbre dont il fait son symbole Perd son sang	Chasseurs Chiens	Femme- Animal Magicienne	Roi des Imandwa	Volcan Émasculé Coup de corne Buffle	Voit nudité
Runde *Conte*	Roi, esprit de l'eau, épouse sa sœur	Javelots-roseau Chiens-crocodile Manteau rouge- eau stagnante	Chasseur Chiens	Femme- sœur	Roi du Madsivoa	Lac Égorgé/Pendu(arbre) Étouffé par (peau de vache)	Voit nudité Vu nu
Mwetsi *Mythe*	Homme lune Sorti des eaux Fils du dieu Moari	Crée végétation avec 1re femme et doigt humecté d'huile rouge	Démiurge	Femme- Étoile- matin/soir	Démiurge	Lac Piqué par serpent	
Bata /Anoup *Conte*	Deux frères, l'un vit comme fils de l'autre Modèle Osiris-Set-Horus Femme adultère	Se transforme en sycomore Âme extérieure dans cèdre Se transforme en taureau noir	Pasteur	Femme- Belle-sœur Fabriquée Reine	Roi d'Égypte	Rivière Émasculé/ Égorgé (taureau noir) Abattu (arbre)	Refus acte sexuel
Adonis *Mythe*	Mère incestueuse Fils de roi Fils adoptif de reine des enfers Fils-amant d'Aphrodite	Né d'un arbre Procrée les anémones avec son sang	Esprit du grain	Déesse de VIE/MORT	Esprit du grain	Sous arbre Émasculé Coup de défense de sanglier	Actes sexuels répétés
Ameta/ Jouwale Hainouwele/ Rabie *Mythe*	Homme Nuit/Soleil Femme lune/plante	Origine du cocotier Origine de tout Transformation en sanglier Sang sur cocotier	Démiurges	Femme- Lune- Plante- Porc	Démiurge	Étang, sous terre Démembrée Émasculé, perce noix (symbolique) Défense, porc	Sans Acte sexuel

Le tableau qui met en parallèle la légende rwandaise, un conte du Zimbabwe, un mythe de création aussi du Zimbabwe, un conte égyptien modelé sur la triade Osiris-Seth-Horus (les relations entre ces trois dieux varient suivant les versions ; Horus est soit frère de Seth soit fils d'Osiris), un mythe grec et un mythe de création indonésien, permet d'inférer que le mythe de Ryangombe qui est travesti par la légende était aussi un mythe de création, où des divinités-démas, mâles et femelles faisaient surgir par leurs relations incestueuses tout ce qu'il y a de bon et de mauvais sur terre, instauraient la mort sous forme de meurtre fécondateur, origine de toutes choses sur terre, de la pluie aux constellations du ciel, en passant par la végétation et les animaux. L'activité sexuelle désordonnée semble être aussi à l'origine de l'ordre du monde. Il n'y a guère de différence entre Ryangombe qui aime trop les vagins, Binégo le tueur de femmes et d'enfants, Runde[1] aux désirs incestueux qui le poussent à s'enfoncer dans les eaux de l'étang, Mwetsi, l'innocent qui copule avec l'étoile du soir à portes fermées malgré l'interdiction de Moari et crée ainsi toutes les choses mauvaises qui habitent la terre[2], Bata qui s'émascule, puis s'enfante lui-même avec sa femme sous la forme d'un éclat de bois alors qu'elle veut faire abattre ces symboles phalliques que sont les sycomores qui le déguisent aux yeux des hommes. Adonis s'épuise auprès des déesses de la vie et de la mort, puis est émasculé par un dieu déguisé en sanglier. Rabié sous la forme d'une truie perce symboliquement la noix de coco du chasseur Ameta, dont le sang répandu sur le cocotier, issu de la noix, régénérera Hainouwélé qui de son corps démembré donnera naissance à toutes les plantes comestibles. A. Jensen écrivait : "En n'importe quel lieu, où l'on rencontre dans les mythes un lien entre mort et fertilité, on trouve en même temps l'accent mis sur un lien entre homme et plante"[3].

Un motif de la légende de Ryangombe ne se retrouve que dans le conte de Runde et Munjari : Ryangombe voit Nyagishya nue et la désire à cause de cela, de même Munjari voit son frère nu et le désire à partir de ce moment. Frobenius voit dans ce motif, un écho des cérémonies d'enterrement de la seconde épouse du roi mort qui devait être tuée nue. Ainsi finira Nyagishya sous le glaive de Binégo.

Un autre motif ne peut rester sans explication : c'est la mention de la bête à une corne qui s'est retirée dans un marais, et vit sans bouger une mort-dans-la-vie. Cette bête est d'une part un roi mort, un esprit divin homme ou femme qui rappelle les mises à mort des rois à l'époque préhellénique où un animal était censé mettre à mort le roi déchu ; lions, chevaux, sangliers, serpents, taureaux étaient chargés de cette besogne, soit sous forme réelle soit sous forme symbolique.

Dans les mythes, dieux et déesses se transformaient en ces bêtes pour intervenir dans le déroulement des rites chargés d'assurer le bon fonctionnement des cycles germinatifs. Dans R1 où c'est la femme qui se transforme en buffle, et dans R3 où un taureau porte Ryangombe blessé à mort sur ses cornes, nous avons affaire à une image lunaire de type matriarcal où l'espace entre les cornes lunaires du taureau symbolise la féminité dévorante comme l'a montré Jung ; dans R2 le monstre n'a qu'une seule corne, l'image est toujours lunaire mais de type patriarcal,

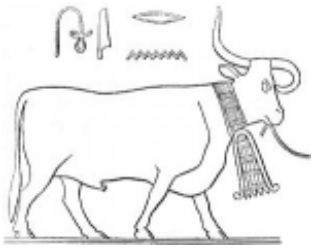
---

[1] Runde et Munjari, cf. FROBENIUS, op. cit.
[2] Mwetsi - idem.
[3] Op. cit.

car la corne est aussi phallique. L'ambiguïté de cette figure mythique rappelle d'autres ambiguïtés dans la légende elle-même, et dans d'autres contes bantous.

Mais ce sont peut-être les textes égyptiens et les gravures sur les tombes à Louxor qui peuvent nous mettre sur la voie de comprendre l'origine de cette figure peu commune dans la littérature ethnique africaine[1].

En effet, il semble que l'Égypte ait appris des cultures hamitiques l'art de déformer les cornes des bovidés comme le prouvent les gravures ci-dessous, découvertes dans les tombes de l'Ancien Empire à Louxor :



Souvent même, le but était de mettre une seule corne en évidence.

Ces animaux étaient censés représenter le roi mort dans les processions ; d'ailleurs les textes relevés sur les pyramides éclairent cette relation : « O toi, tes pâturages sont épouvantés [...]. Quand elles ont vu la colonne de Kenset (pays des morts), le taureau du ciel et la manière dont celui-ci écrasa le berger du troupeau » (Pyramide, 280). De même lorsque le soleil se couche la déesse de l'ouest s'écrie : « Il vient celui que j'ai enfanté, celui dont la corne brille, la colonne ointe, le taureau du ciel » (Pyramide, 282 c).

De même, la relation entre le marais, le taureau et les arbres est explicite si l'on se réfère à l'Égypte antique. La déesse Hathor qui était représentée sous la forme d'un bovidé habitait toujours les marais, mais on la reconnaissait aussi dans la déesse qui, perchée dans les arbres au bord des tombes, offrait de l'eau fraîche aux morts. Hathor était censée être la mère d'Osiris qui dans le relief de Denderah est représenté mort enveloppé dans les branches d'un arbre.

On voit de plus en plus que le réseau d'analogies tend à opérer les adéquations évoquées plus haut : Ryangombe-Osiris, le vieux roi affaibli qui perd la bataille contre son frère ennemi Mpumutimutsuni-Seth et qui sera sauvé par son fils Binégo-Horus qui après sa mort le vengera et lui succédera sur le trône sacré.

La procréation de Binégo correspond aussi aux normes de procréation des futurs pharaons. La mère humaine ne joue pas un grand rôle, elle se contente d'être le véhicule de l'incarnation ; ce fils est dit divin de naissance, "puissant dans l'œuf" ou "gouvernant dans l'œuf". Rien d'étonnant donc que Binégo ordonne à sa mère de l'enfanter. De même, l'époux Roi-Divin après avoir eu commerce avec sa femme annonce le sexe de l'enfant et le nom qu'il portera ; Ryangombe agit de même.

Quant à Nyagishya dont le nom peut aussi évoquer la corne, elle n'a pas d'équivalent dans la mythologie égyptienne, c'est une figure typiquement africaine

---

[1] Cette figure existe dans le folklore OUIGOUR, cf. "Le Buffle Unicorne" in *Contes du Tibet*, Gründ, 1974.

qui reste énigmatique, elle appartient sans doute à une période de type matriarcal comme l'épisode des transformations léonines de la mère de Ryangombe. Elle est l'image de la femme sorcière, de l'ogresse très redoutée dont le très viril et très phallocrate Binégo se débarrassera, marquant ainsi la suprématie nouvelle du jeune roi qui ne sera pas asservi par un goût excessif pour les vagins.

Lorsque Ryangombe consulte la prophétesse, il la possède comme le dieu possédait Cassandre, comme le serpent qui rampe sur le corps du héros pour faire pleuvoir, comme le serpent qui pique le roi déchu. L'ambiguïté sexuelle du serpent, à la fois phallus et matrice, fait qu'il est difficile de dire qui possède qui. Cette lutte pour acquérir, dans le mythe, une position dominante est le reflet de la lutte des sexes pour avoir une position dominante dans la société. Si dans R1 et R2 c'est un roi mâle qui disparaît, dans un conte Baronga du sud du Mozambique c'est un chasseur qui tue le taureau, avatar de sa femme, fétiche de tout un village et condamne ainsi tout le clan de sa femme à s'égorger[1].

Il est donc impossible de préciser autre chose que la relation qui unit le roi, son épouse, la lune, le taureau, le serpent, le fond des eaux stagnantes, la végétation, et la pluie, et le sang. Ce n'est qu'en faisant de tous ces héros des dieux-nuages, des dieux-Blancs et de la bête noire, un dieu de l'orage et de la pluie, en assimilant taureau et serpent comme le font la plupart des mythologies, que l'ensemble de ces textes peut trouver une identité relative.

Au bout de notre exploration, il nous semble nécessaire de résumer ce que nous avons découvert en énumérant les archétypes qui sont en jeu dans la légende de Ryangombe. Enfant terrible, jumeau en lutte avec son frère, chasseur coupable de démesure, esprit de la végétation, divinité-déma sacrifiée, Roi sacré tué par son épouse, par son rival, par son fils, par son frère, dieu de la montagne et du feu, roi des morts, Ryangombe est un mélange de tout cela et si l'évhémérisme contemporain en fait un personnage historique ce n'est pas dans la légende qu'il faudra en chercher des indices, car la légende appartient tout entière à l'imaginaire infantile d'abord, à l'imaginaire mythique ensuite.

Le caractère éminemment misogyne du texte est évident, la mère de Ryangombe est une femme-animal, la dernière conquête de Ryangombe est une femme-animal, ou une fille-mère, un monstre sans seins, la fille de l'adversaire de Ryangombe aide cet étranger au mépris des intérêts de son père. Binégo semble être en quelque sorte l'énonciateur du texte, il est l'enfant qui s'est fait lui-même, le sauveur et le justicier implacable, il extermine sa famille maternelle, symbole de sa finitude, de son destin de mortel, de son corps voué à la décrépitude. Il n'ose pas tuer sa mère, mais il la gifle ; en tuant le bétail, les cultivateurs, il affirme sa volonté de surmonter la mort, dans la mesure où la mort des autres diminue ou éloigne la peur de sa propre mort. Les femmes qu'il tue ou veut tuer sont des substituts du désir de tuer sa mère afin d'être son propre géniteur, sans attaches répugnantes avec le corps de la mère.

S'il reconnaît, et ce, afin d'échapper au sentiment de culpabilité, la valeur de son père en le recherchant, le mépris et le désir de tuer son père pour devenir véritablement "causa sui" percent dans ses actions. Il surpasse son père au jeu de trictrac, tue le rival de son père, son oncle paternel, tue la femme de ce dernier ; de

---

[1] L. FROBENIUS, "Le mythe de l'homme marqué d'une lune au front", op. cit.

même qu'il avait reconnu qu'il n'avait pas besoin de sa famille maternelle, il devrait aussi reconnaître l'inutilité de son père, mais le refoulement joue au niveau du texte ou du personnage. De toute façon, Ryangombe mourra et sera puni par où il a péché, l'émasculation de Ryangombe, même si elle n'est pas opérée explicitement, doit satisfaire le désir de Binégo de castrer son père.

Tout au long du récit, Binégo tue des femmes alors que son père les collectionne ; l'attitude de Binégo est un comportement de substitution devant l'hypersexualité menaçante de son père. Le rite ne s'y trompe pas, qui accorde à Binégo les parties génitales du bovidé sacrifié. Si Binégo venge son père en tuant le buffle, puis la femme, puis l'enfant, c'est en tant que sauveur, que vengeur immortel. Mais c'est aussi continuer à affirmer sa supériorité sur son père et révéler qu'il souffre d'un complexe de castration, forme de complexe d'infériorité qu'il a surcompensé par son attitude intransigeante et sa haine des femmes[1].

Un autre personnage occupe une place de premier plan dans la légende, c'est la mère de Ryangombe.

En effet, la relation qui unit Ryangombe à sa mère serait digne d'être étudiée plus avant. Si nous nous en tenions aux remarques de Marie-Louise Von Franz[2] qui écrit que "d'après le mythe, le jeune héros amoureux de sa mère est tué par un être mâle, sombre et brutal, de caractère chthonien – comme le sanglier –", nous serions obligé de rechercher un attachement incestueux de Ryangombe à sa mère. Le modèle archétypique étant pour M. L. Von Franz celui d'Adonis, on pourrait se demander comment elle infère cet amour incestueux pour la mère car Adonis naît d'un arbre (soi-disant sa mère transformée en arbre) et Sir J. Frazer en fait un esprit des arbres[3].

Et pourtant nombre d'indices attirent l'attention sur la relation qui unit la mère de Ryangombe à son fils. Dans R1 elle appelle Ryangombe son fils unique, "gros bébé qui a mis fin à sa stérilité", dans toutes les versions, elle a des rêves prémonitoires au sujet de son fils, elle craint pour lui la compagnie de toutes ces femmes, elle veut le retenir auprès d'elle, il enjambe sa ceinture, une feuille tachée de sang tombe sur son sein l'avertissant du sort de son fils (ce qui est sinon un motif mythique, du moins une manifestation mythique très courante pour les héros liés à la végétation et à ses cycles)[4]. La psychanalyse jungienne verrait tout du moins dans le personnage de Nyiraryangombe l'anima de Ryangombe.

Nous ne poursuivrons pas plus loin cette recherche d'un sens psychologique bien qu'elle nous semble être riche d'éclaircissements, car elle replace dans un processus dynamique de transformations, d'occultations et de révélations, un texte qu'on voudrait, peut-être, trop rendre historique, alors qu'il est en totale conformité avec des mythes connus de tous.

---

[1] Pour ce développement psycho-analytique, cf. E. BECKER, *The Denial of Death*, MacMillan, 1973.

[2] M.-L. VON FRANZ, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, 1980.

[3] J. G. FRAZER, *The Golden Bough*, MacMillan, 1974.

[4] Cf. P. SMITH, "Le coureur et ses chiens", op. cit.

TÔ OU LE DÉSIR D'IMMORTALITÉ

RÉSUMÉS DES CONTES

GOLOBE ET SITUTONGA – (C1)

1 – Colobe et Situtonga, deux frères utérins sont poussés par leur belle-mère à participer à des combats rituels et celle-ci leur promet des épouses s'ils sont vainqueurs.

2 – Vainqueurs, ils se rendent auprès des épouses que leur a procurées la co-épouse du père.

3 – Lorsque des enfants sont nés, les femmes regagnent le village de leurs maris ; elles annoncent qu'elles ne doivent manger ni légumes, ni viande, ni poisson.

4 – Les deux frères partent en forêt et découvrent l'Arracheuse de Landolphias – un rhinocéros –

5 – Colobe tue l'animal et est tué par celui-ci.

6 – Situtonga retourne au village, veut tuer la femme de Colobe mais en est empêché. La femme de Colobe doit pleurer son mari, ce qu'elle fait dans un chant où il est question de la pluie.

LE FRUIT DE LANDOLPHIA – (C2)

1 – Une jeune fille ramasse des fruits verts qu'elle met dans un canari. De la décomposition des fruits naît un beau jeune homme que la jeune fille prend pour mari.

2 – Il ne se nourrit que de vers de terre.

3 – Un jour, sa belle-mère mange les vers de terre préparés pour lui et les remplace par de petits poissons.

4 – Le mari refuse et disparaît en se jetant dans la rivière.

5 – La jeune fille décide de se venger de sa mère ; elle lui demande de l'aider à piler des noix et la tue à coup de pilon.

6– Elle la découpe et la fait cuire dans une marmite qu'elle va déposer à la croisée des chemins.

7 – Tô, accompagné de chasseurs découvre le plat et y prend goût.

8 – Sous divers prétextes, il fausse compagnie aux chasseurs et mange tout le contenu de la marmite.

9 – Il se coince la tête dedans et les chasseurs n'arrivent pas à l'en sortir.

10 – Un pianique, après avoir jeté trois noyaux sur la marmite délivre Tô qui, reconnaissant, porte le pianique sur sa tête, renonçant même à le poser à terre quand celui-ci urine et défèque.

11 – Plus tard, Tô retourne à la chasse et refuse d'abattre tout gibier sous prétexte que son père a déjà abattu de tels animaux. Seul le rhinocéros est digne de lui.
12 – Il se jette sur le dos de l'animal, le tue et est tué par lui.
13 – On choisit un oiseau capable de proférer un message cohérent pour prévenir la mère de Tô.
14 – Une première fois, l'oiseau n'est pas écouté et il est tué et mangé par un enfant. Il renaît par l'anus de l'enfant et réussit à se faire entendre.
15 – Tô est enterré près de la plantation de bananiers de sa mère.
16 – Plus tard, la mère de Tô découvre que les bananiers ont été coupés et que le fantôme de Tô répète ses paroles.
17 – Elle creuse la tombe et se fait mordre par un termite. La goutte de sang tombe dans l'œil d'une mouche qui est prise par les singes pour une flèche ; ceux-ci font tomber un fruit qui effraie l'éléphant qui piétine la tortue qui vide ses intestins et fait pleuvoir causant la mort des enfants de la fourmi. Cette dernière essaye de déterminer la cause de tout cela et en remontant de la pluie au termite qui a mordu la mère de Tô, elle ne trouve que le silence.
TONDO-YENGA (C3)
1– Une jeune fille ramasse des fruits verts qu'elle garde dans un canari. Un beau jeune homme naît de la décomposition des fruits.
2 – Elle l'épouse, mais il lui avoue venir du royaume des morts et ne pas devoir manger certains légumes.
3 – Sa belle-mère lui fait manger ces mets interdits et il disparaît dans la brousse.
4 – Aidée par des animaux qu'elle a épargnés, elle part à la recherche de son mari et le ramène du royaume des morts.
La Légende de RYANGOMBE (R)
On se rapportera au chapitre précédent pour les différentes versions de ce texte.

TÔ ALIAS RYANGOMBE ALIAS OSIRIS ALIAS ATTIS...

Il existe en Centrafrique un personnage qui sous des noms plus ou moins voisins et apparentés (Tô, Wanto, Seto, Tulé, Téré, Sou...) s'identifie à l'Araignée ; on sait qu'en Afrique et sur d'autres continents le fil que tisse l'araignée reste dans l'imaginaire des peuples le lien qui permit, en des temps anciens, à un héros civilisateur et sotériologique, de remonter au ciel et d'en redescendre afin de pourvoir l'humanité originelle, destituée et exilée sur la Terre, de quelques bienfaits et conforts que les dieux s'étaient réservés pour eux-mêmes. L'eau, les montagnes, le feu, les plantes et les animaux nous auraient été légués par cet ancêtre héroïque dont la ruse primordiale est devenue le modèle de la tromperie humaine. Déchu au rang de "trickster", ce héros démiurge n'est plus dans les contes qu'un pauvre diable, tantôt sot, tantôt sataniquement rusé : le grand médiateur n'est plus qu'une girouette. Ce "*Sheitane*", dernier avatar d'un fils de Dieu, qui pour avoir trop aimé les hommes (les femmes surtout) s'est vu renié par les dieux, avant de l'être par les hommes dont il est pourtant le grand initiateur. Il n'est pas aisé de retrouver

derrière l'écran de la profanisation et de l'euphémisation moralisatrices, derrière le masque tragi-comique appliqué par la verve des conteurs, le personnage divin[1].

Pourtant, dans les contes qui sont pour nous des mythes en voie d'assèchement symbolique, une simple étude des co-occurrences du personnage de Tô (Téré et autres), et des motifs mythologiques universels, permet déjà de cerner l'origine mythique du héros. Le paradigme des motifs s'établit ainsi :

- Possède un frère ou oncle divin (Ngakola...)
- Relations incestueuses (entre sœur et frère, ou belle-mère et beau-fils...)
- Ascension (intestin de la tortue, corde, fil...)
- Origine de la mort (avec vieille femme, viande pourrie...)
- Origine de l'eau, du feu (vol, bris de contenant...)
- Naissance miraculeuse (enfant fruit...)
- Résurrection, engloutissement, cannibalisme, initiation.
- Détention d'une marmite magique, d'un bâton magique.
- Découverte d'instruments de musique.

On peut extraire ce paradigme à partir des nombreux contes qui mettent ce héros en scène et évoquent, sans doute, un cycle héroïco-mythique. Ce personnage que l'on retrouve dans les pays limitrophes de la Centrafrique : Zaïre, Congo, Soudan, Tchad et Cameroun, a vraisemblablement appartenu à une geste mythique qui s'est fragmentée puis dissoute dans le contexte profane des sociétés héritières du mythe.

Un conte centrafricain, une variante de ce conte et des éléments épars dans d'autres contes de Centrafrique semblent constituer le résidu d'un mythe : il s'agit du conte intitulé "Colobe et Situtonga" (C1), d'une variante Le "Fruit de Landolphia" (C2) qui, à première lecture, nous ont semblé comporter des analogies remarquables avec le mythe initiatique rwandais que nous avons étudié[2]. Bien que les contes centrafricains soient placés plus bas sur l'échelle de profanisation que la légende de Ryangombe (R), les concordances et l'isotopisme de ces récits sont évidents.

D'un point de vue structural, les deux variantes centrafricaines (C1 & C2) ont une organisation comparable à celle de R, bien que de nombreux épisodes diffèrent. Le nombre d'épisodes de C2 est supérieur à celui de C1. Dans le mythe rwandais R, la présence du personnage de Binégo, fils de Ryangombe, implique une séquence particulière qui relate la conception, la naissance et les exploits qualifiants de celui-ci, puis sa lutte contre l'adversaire de son père. Cette séquence n'a pas d'équivalent dans les contes centrafricains. Cependant, certaines actions de Binégo sont comparables aux actions de Tô et à celle de son fantôme. Les séquences qui mettent en scène le fantôme de Tô dans C2 et le fils de Ryangombe dans R seront exclues de l'analyse narrative, car même si l'une est le pendant de

---

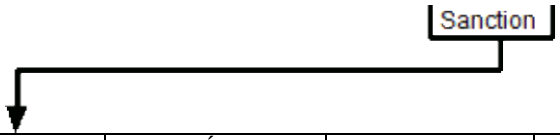
[1] Sous le nom de Séto, il est cependant le génie de la terre à qui l'on rend un culte chez les Manjas ; cf. A. M. VERGIAT, *Les rites secrets des primitifs de l'Oubangui*, l'Harmattan, 1981.

[2] S. AROM (éd.), "Colobe et Situtonga" in *Contes Ngbaka-m'abo*, SELAF, 1970. J.M.C. THOMAS (éd.), Le Fruit de Landolphia" in *Contes, Proverbes, Devinettes ou Énigmes, Chants et Prières Ngbaka-m'abo*, Klincksieck, 1970. P. SMITH (ÉD.), "La disparition de Ryangombe" in *Le récit populaire au Rwanda*, A. Colin, 1975.

l'autre, son image inversée du point de vue du contenu, elles ne jouent pas le même rôle dans l'économie narrative des deux récits. En outre, dans le conte C2, la séquence où Tô joue le rôle de l'initié est équivalente à la séquence finale de R où Ryangombe délivre son message initiatique, fonde la société secrète des "Imandwa" et se retire au fond du cratère d'un volcan. Nous écarterons aussi ces séquences dont le caractère didactique les place en dehors de notre propos qui est de retrouver sous le foisonnement narratif la structure canonique du récit mythique du cycle du dieu-grain.

Signalons que, d'un point de vue épistémologique, pour construire un modèle à partir d'occurrences attestées d'un phénomène, il est nécessaire de présupposer une structure ordonnée et universelle que nous pouvons reconstituer grâce à une réduction et à une restructuration des éléments du phénomène. Le modèle présupposé, ici, est celui que Greimas a élaboré[1] et qui s'est révélé strictement opérationnel pour l'étude des récits mythiques du monde entier.

MANIPULATION	COMPÉTENCE	PERFORMANCE	SANCTION	
Belle-mère	Lutte des deux frères	Épousailles	Venue de la femme et de l'enfant	C1
Mère	Lutte entre deux frères	Épousailles	Venue de la femme et de l'enfant	R
Mère-épouse	Épousailles	Lutte entre belle-mère et épouse	Séparation d'avec la femme	C2



MANIPULATION	COMPÉTENCE	PERFORMANCE	SANCTION	
Femme difficile sur la nourriture	Ø	Lutte contre l'Unicorne	Mort	C1
Femme difficile sur la peau de portage	Massacre d'animaux	Lutte contre l'Unicorne	Mort et sacralisation	R
Femme docile pourvoyeuse	Refus de tous les gibiers	Lutte contre l'Unicorne	Mort et sacralisation	C2

Structure du drame mythique

LE DIEU GRAIN

Le tableau ci-dessus donne déjà une idée de l'isotopisme des contenus des trois contes, tout en faisant apparaître la spécificité du conte C2. La première séquence de ce conte est attestée dans un conte sango (Tondo Yenga) qui raconte comment une jeune fille qui n'a ramassé que des fruits verts qu'elle a laissés dans un canari, épouse le jeune homme qu'elle découvre dans ce canari. Cet enfant-fruit qui avoue venir du royaume des morts doit respecter un tabou alimentaire, mais la mère de la jeune fille en tentant de lui faire absorber la nourriture interdite le conduit à retourner au royaume des morts ; grâce à des alliés animaux, son épouse

[1]A. J. GREIMAS et J. COURTÉS, op. cit.

le ramènera dans le monde des vivants[1]. Ce conte qui présente des analogies avec le conte de Psyché, avec celui de la *Belle et la Bête*, et avec le thème de la *Fille difficile* utilise en sa première partie le thème de l'*Enfant fabriqué*[2]. Cet enfant est fabriqué à partir d'un fruit, d'un champignon, d'une fleur[3], d'une pierre, d'un ver, d'une courge, d'un os, ou d'un cœur de vache... Les contes rwandais utilisent très souvent ce thème, même réduit aux dimensions d'un motif. Il est donc remarquable de trouver cet enfant-fruit dans un conte qui par ailleurs comporte des analogies certaines avec le mythe de Ryangombe.

Quand aux deux variantes centrafricaines, si C1 est plus proche de R, C2 grâce à la diversité de ces épisodes met plus nettement en valeur la portée initiatique du conte, même si ce qui relie le motif de l'enfant fabriqué au drame mythique est une péripétie cannibale typique des contes centrafricains. En effet, le dépeçage, la cuisson de la belle-mère et l'abandon du repas anthropophage à la croisée des chemins sont des instances du récit populaire centrafricain qui ne sont pas attestées au Rwanda. Cependant, aussi bien dans les contes ekoï du Cameroun[4] que dans les contes rwandais, "l'enfant naturel", encore appelé "enfant de beurre" dans certaines régions d'Afrique, disparaît à la suite d'une indiscrétion qui révèle sa vraie nature. Dans C2, c'est la présentation d'une nourriture interdite et la consommation par une belle-mère "gourmande" de la nourriture spécifique de l'enfant-fruit qui l'amène à disparaître. Dans les contes Tondo-Yenga, il s'agit pour l'enfant-fruit de ne pas consommer certains légumes ; le conte fait révéler au héros qu'il vient du royaume des morts et justifie ainsi l'interdit alimentaire. Dans C2 la nourriture de l'enfant-fruit est constituée de vers de terre, ce qui indique nettement son origine ; né de la pourriture des fruits, ne mangeant que ce qui d'ordinaire se repaît de cadavres, l'enfant-fruit ne pouvait avoir d'autre origine que la mort. Tous ces récits fondent une cohérence isotopique basée sur une chaîne symbolique où la femme et l'homme, la nourriture végétale et la nourriture animale, la mort et la naissance ressortissent de ce que G. DURAND appelle le "drame agro-lunaire". "Le scénario de ce drame est essentiellement constitué par la mise à mort et la résurrection d'un personnage mythique, la plupart du temps divin, à la fois fils et amant de la déesse lune", écrit-il[5]. Et si à la bouche parlante indiscrète on substitue la bouche dévorante, la signification est la même : psychanalyse et ethnologie nous ont habitué à ces amalgames : secret violé, nourriture phallique avalée par une belle-mère, nourriture interdite (petits poissons) proposée[6] sont des manipulations isotopes de la violence castratrice de la mère.

Si l'on s'attache à la disparition de l'enfant-fruit et à l'apparition de Tô dans la suite du récit, elle s'explique par le bricolage narratif des conteurs dont la mémoire est plus ou moins fidèle ; dans d'autres récits centrafricains, Tô disparaît

---

[1] *Contes centrafricains*, Bibliothèque Jean XXIII, ronéoté, Bangui, s. d.

[2] J. B. HABINSHUTI, *Le Thème de l'enfant fabriqué dans les contes rwandais*, Univ. Nationale du Rwanda, ronéoté, Butare, 1981.

[3] A. POPOVA, "L'arbre et le mariage" in G. CALAME-GRIAULE (éd.) *Le thème de l'arbre dans les contes africains*, II, SELAF, 1970.

[4] G. DURAND, op. cit..

[5] G. DURAND, op. cit.

[6] Le poisson est souvent nourriture tabou, en Égypte, en Centrafrique. L'hypothèse a été avancée que son odeur, rappelant celle du nouveau-né et de la femme explique l'interdit.

dans les eaux et réapparaît plus tard. Il s'agit, en fait, d'un caractère particulier du "*Héros aux mille visages*"[1] : cette faculté qu'a Tô de mourir et de renaître, en fait, sans doute aucun, un dieu grain, où plutôt ici un dieu-noyau. Ce n'est pas un hasard si l'une des isotopies de C1 et C2 est constituée par l'opposition sémique VIE/MORT au travers des catégories :

fruit vert/fruit mûr,
fruit pourri/jeune homme,
engloutissement/émergence,
absorption/expulsion,
non-initié/initié,
marmite/noyau,
colline de terre/ arbre,
Rhinocéros/Tô (Colobe)

Les trois récits mettent en scène le drame de la vie et de la mort, de la vie qui naît du pourri et se repaît de cadavres. Un drame qui, s'il a frappé l'imagination des premiers hommes, continue à peser sur la conscience de l'homme moderne comme le prouve ce passage d'un roman policier américain[2] :

> « Tout le monde bavarde dans un cliquetis de couverts. Partout des bouches, des lèvres, des dents, des langues en train de dévorer. Vu sous un certain angle, manger est un acte obscène [...]. En dépit de quoi, il me faut assister à cette mastication générale d'animaux morts, de choses qui naissent de la corruption de la terre. Nous tirons notre substance de la mort, la mort nous profite et nous engraisse. Alors, pourquoi tant nous effrayer de la mort ? N'est-elle pas notre amie, notre mère nourricière ? [...] Sera-t-elle (une jeune femme) aussi délicate lorsque les vers la boufferont, ces mêmes vers qui grouillent dans la terre où ont poussé ces belles fraises ? »

Le texte moderne et les textes centrafricains utilisent pour exprimer le scandale de la vie, la même structure actantielle, les mêmes actants : la bouche qui parle et qui dévore, les pratiques nécrophages, les nourritures issues de la pourriture du sol, les vers et les fruits de la terre... C'est la même "scène" qui réapparaît à des milliers d'années de distance. Il contient les mêmes ingrédients que nos contes : la mort, les vers, les nourritures, la mastication, la femme, la bouche, la mère. Quant au sexe, il peut se lire dans le grouillement des vers, dans l'éclat rouge des fraises, et dans l'obscénité de l'appareil buccal. La vie et le plaisir de vivre sont donc enracinés dans la mort.

Il est donc probable que ce "thème" constitue un récit mythique complet et que les conteurs de C1-C2 ont plus ou moins adroitement combiné ce type de récit avec d'autres récits, dans la mesure où ils percevaient plus ou moins clairement une isotopie de contenu, ou l'appartenance à un cycle mythique.

L'enchaînement des séquences du conte Tondo-Yenga est sur le plan narratif plus logique que celui de C1 ; en effet, la disparition de l'enfant-fruit-vert[3] est suivie de la quête de la mère-épouse, tandis que l'enchaînement des séquences dans C2 ne tient qu'à ce repas anthropophage de Tô. Ce connecteur d'isotopie n'est un raccord

---

[1] J. CAMPBELL, *Le héros aux mille et un visages*, R. LAFFONT, 1978.
[2] J. HARRINGTON, *Nul ne connaît mon nom*, Fleuve Noir, 1983.
[3] Le Tamuz akkadien (Urikittu-le vert) est ramené des enfers par sa mère-épouse, Ishtar.

satisfaisant que sur le plan du contenu et pas sur le plan des modèles héroïco-mythiques dans leur manifestation narrative.

Cependant ce type de raccord fonctionnant à partir d'épisodes stéréotypés tels la vieille femme conseilleuse, la souche-oracle et bien d'autres ne sont que la réduction ultime de récits plus développés et révèlent le caractère artisanal et profane de la récitation moderne des contes.

J. M. C. THOMAS souligne d'ailleurs, sur le plan ethno-sociologique, l'improbabilité de l'épisode de la fille tuant sa mère pour venger son mari ; il ne peut donc pas s'agir de logique narrative, mais de logique symbolique.

Un autre épisode semble avoir été greffé sur le corps proprement dit du récit du drame mythique ; c'est celui où Tô se retrouve la tête coincée par la marmite qui contenait son repas nécrophage, puis est délivré de cette marmite dévorante par un pianique qu'il transporte ensuite sur ses épaules. Le côté rabelaisien de l'épisode cache un motif beaucoup plus sérieux. Le motif en question est constitué par une série d'épreuves qui donneront à Tô, la qualité d'initié. La marmite coincée autour de la tête de Tô, évoque un rite de naissance[1] et le jet de trois noyaux par le pianique connote le rite initiatique qui fait de la marmite-utérus qui a contenu la belle-mère-nourriture un symbole de deuxième naissance. Le pianique, dont l'aspect extérieur répugnant cache le cœur pur, comme l'écorce rugueuse du noyau cache l'amande féconde devient le père rituel de Tô. Né d'un fruit (nature), né d'une marmite (culture), né "par derrière" des excréments du pianique (rite), ce trois-fois-né amorce le thème de la résurrection, espoir de l'humanité[2] fondé sur le cycle de la graine (noyau), de la pourriture, de la régénération. Tô porte son père, comme une mère l'eût porté, fondant dans la confusion, la négation de l'évidence biologique de la naissance par une femme, de la successivité des classes d'âges, médiation qui délivre l'enfant — par le retour au chaos — de l'angoisse devant la temporalité porteuse de mort. Le fait pour Tô de manger sa belle-mère s'inscrit dans la même démarche, il s'agit de la négation de la disparition totale d'un être qui, incorporé par nécrophagie, continue à vivre dans sa descendance[3]. L'aspect initiatique est renforcé par l'épisode où le fantôme de Tô apparaît et où la goutte de sang versée par sa mère sur la tombe de celui-ci crée une réaction en chaîne qui débouche sur le silence des termites.

L'EAU SOURCE DE VIE, LA MORT SOURCE D'EAU

Parmi les motifs qui se trouvent en dehors du modèle héroïque, celui qui met en cause une bananeraie dans C2 et R retiendra notre attention. Dans R, Binégo fils de Ryangombe tue sous les yeux de sa mère le propriétaire d'une bananeraie ; dans C2 la mère de Tô rencontre le fantôme de ce dernier qui reprend en écho tous les mots qu'elle prononce. Cette rencontre a lieu alors que Tô et sa mère se trouvent de part et d'autre d'un champ de bananiers apparemment dévasté. "Toi qui as coupé ces bananiers, meurs donc comme Tô !" est la phrase que se renvoient Tô et sa mère. Or, si en apparence couper les bananiers peut être considéré comme un acte

---

[1] Cf. Les rites de naissance chez les Gbaya décrits par P. VIDAL, "Garçons et filles", *Labethno* : Paris X, 1976, p 73 ; et pour les jets de noyaux, J.M.C. THOMAS, op. cit, p. 96.
[2] G. DURAND, op. cit., p. 350.
[3] L-V. THOMAS, *Anthropologie de la Mort*, Payot, 1975, p. 434 sq.

destructeur, il faut savoir que le fait de couper un bananier qui a donné son régime assure la repousse des jeunes rejets et la pérennité de la plantation. Il est donc normal que l'exemple de Tô, mort pour renaître, évoque la mort des bananiers pour que renaissent d'autres bananiers. De plus, le sacrifice de Tô, enterré près de la bananeraie, est un sacrifice de régénération[1] qui a certainement pour but d'assurer la repousse de la végétation, des bananiers. Il existe donc une analogie entre bananier et homme, entre bananeraie et communauté humaine[2]. Le meurtre rituel du propriétaire de la bananeraie par Binégo dans R pourrait être interprété de la même façon. L'importance du bananier est telle qu'on y a vu un moyen de l'expansion bantoue[3]. Le rapport qui se dessine entre l'Osiris végétant, Tamuz-le-vert et Tô ne peut qu'être renforcé par l'ensemble des contes centrafricains qui font de ce héros le pourvoyeur de toutes les plantes.

Un autre motif de C2 est à rattacher au cycle végétal : c'est celui de la goutte de sang provenant de la morsure d'un termite et qui de cause en effet va faire tomber la pluie ; en remontant la chaîne causale, on retrouvera les termites dont le silence évoque le secret initiatique. Il faut noter que dans C1, R et C2, le sacrifice du héros peut être interprété comme un charme pour faire pleuvoir. Le sacrifice d'un être humain au pied d'un arbre est un rite bantou dont nous avons parlé plus haut à propos de R et de la peinture pariétale ; la pluie provoquée par la longue suite d'intermédiaires est explicite dans C2 ; dans C1, seule la chanson de la pleureuse, femme de Colobe, évoque la pluie[4]. Une partie d'un mythe azandé[5] mettant en scène Tulé et deux mythes manjas[6] sur l'origine de l'eau liée à Séto révèlent de façon beaucoup plus explicite le rapport existant entre le héros du drame agro-lunaire et la venue des pluies. Le mythe azandé relie des éléments présents dans nos trois récits : un héros (démiurge ou initiateur), une vieille femme à la cuisine alléchante, mais nocive, les excréments et l'eau. L'un des mythes manjas reprend ces éléments, l'autre met en relation l'activité sexuelle d'une femme offerte et l'obtention de l'eau ; c'est ce dernier mythe que nous avions déjà évoqué à propos de Ryangombe et des princesses bantoues. Nous reviendrons sur l'ensemble de ces éléments plus tard, mais nous pouvons déjà percevoir que des héros comme Tô, Tulé, Séto et Ryangombe sont les gardiens de l'eau, les faiseurs de pluie et les victimes sacrificielles dont la mort garantit la venue des pluies pour que germent les dieux-grains, sacrifiés et rendus à la terre. En même temps ils constituent un microcosme — en Centrafrique surtout — où les fonctions digestives et excrémentielles sont mises en relation, sont assimilées par métaphore avec les variations météorologiques. C'est pourquoi on voit Tô dévorer un repas cannibale et Tulé la cuisine savoureuse de la Mort, puis Tô accepter que le pianique urine et défèque sur sa tête et Tulé prendre le chemin du dépôt d'ordures de la vieille avant

---

[1] Cf. L-V. THOMAS, op. cit.

[2] Cf. Le tabou qui interdit de "noyer le tronc d'un bananier", F-A. IPEKO-ETOMANE, "la colère du vent" in *Veillées villageoises*, L'école, 1979, p. 43.

[3] L'origine indonésienne du bananier et sa diffusion sont l'objet de controverses.

[4] "Les menus pas de la pluie chassent le soleil couchant" est la dernière phrase, très symbolique, de la femme de Colobe.

[5] J. KNAPPERT, *Myths and Legends of the Congo*, op. cit.

[6] A. M. VERGIAT, *Mœurs et coutumes des Manjas*, Harmattan, 1981, p.220 sq.

de faire éclater la jarre d'eau. Notons aussi que chez les Ngbandi, le héros-araignée abrite dans son ventre l'esprit de la diarrhée et connaît le "chemin des eaux".

On voit que même dans les épisodes qui ne sont pas intégrés dans le modèle héroïco-mythique, un réseau d'analogies et de symboles se tisse, sous-tendu par une isotopie où se fondent les catégories, pluie/sécheresse, vie/mort, diarrhée/constipation, cuisine savoureuse (salée)/mort du convive. Le rapport entre la fonction excrémentielle de l'eau fécondante est compréhensible au sein d'une logique végétale qui fait naître la vie de la pourriture même de cette vie. Cependant, c'est dans l'espace centrafricain que ce rapport est le plus marqué ; en effet, on y reconnaît aux vieilles femmes le statut de collecteurs d'ordures et ces tas d'ordures sont protégés par des tabous qui empêchent les jeunes gens de s'en approcher et confèrent à ces femmes improductives le pouvoir de faire pleuvoir lorsqu'elles les brûlent.

Dernier motif accessoire, celui du message envoyé par les témoins de la mort du héros à sa mère et/ou femme. Le motif du choix d'un oiseau capable de proférer un message signifiant est absent de R et de C1 mais présent dans C2 ; c'est pourtant un motif courant dans les contes rwandais. R utilise un procédé magique : feuille tachée de sang qui tombe sur le sein de la mère. Au-delà de la diversité apparente, la feuille et l'oiseau appartiennent à la même classe mythique : Karl Abraham[1] a bien démontré à travers l'étude de la production du feu et du breuvage divin l'analogie de l'arbre et de l'oiseau, de la feuille et de la plume. Le vol de l'oiseau comme celui de la plume et de la feuille est envisagé comme un message d'en haut et a donné naissance à différentes formes de divination. Mais il est aussi possible de concevoir que cet oiseau que nous trouvons dans C2 soit assimilable au "boïnou" égyptien qui est devenu le phénix grec ; en effet chez les Égyptiens cet oiseau n'est que l'hypostase de l'enfant Horus mort, piqué au talon par le scorpion Seth. L'oiseau messager pourrait alors être aussi l'hypostase de Tô mort, transpercé par la corne du rhinocéros. Ce motif est aussi un motif initiatique dans la mesure où Horus n'est qu'un mort symbolique qui va s'initier auprès de son père mort et roi des morts, Osiris.

LA FEMME MULTIFORME

Nous avons isolé un certain nombre d'épisodes, qualifiés d'accessoires par rapport au projet central, il nous reste à expliciter ce projet mythique que nous avons découpé dans le tableau précèdent en deux séquences ou programmes narratifs, chaque séquence reproduisant le modèle narratif mythique type.

Qu'il s'agisse de C1, C2, C3, ou R, c'est une figure féminine ambiguë et numineuse qui va mettre en mouvement la machine narrative. Tô, Colobe, Ryangombe sont manipulés par un destinateur femelle. Nous avons, ailleurs, déjà attiré l'attention sur le rôle des femmes dans la destinée de Ryangombe et sur le caractère incestueux de ses relations avec sa mère. Dans cette phase de manipulation, la mère de Ryangombe joue le rôle d'un manipulateur négatif (ne pas devoir faire), puisqu'elle tente de le retenir ; Ryangombe cède à un appel mystérieux, celui de la chasse ; d'autres héros, nous l'avons vu, sont morts au cours

[1] K. ABRAHAM, *Rêve et mythe*, I, Payot, 1965.

d'une chasse, tués par la dent d'un sanglier, hypostase d'une déesse-mère[1]. Le rôle de destinataire dans C2 est tenu d'abord par une jeune fille-mère-épouse du héros, puis par la mère de cette jeune fille. En tous lieux la femme est représentée sous les trois apparences fondamentales de la Grande-Déesse-Mère : la jeune fille, l'épouse, la vieille femme. La jeune fille, mère et vierge (une figure universelle de l'imaginaire infantile) devient l'épouse et la belle-mère n'est que l'avatar vieilli de l'épouse qui en tous lieux et en tout temps est accablée de toutes les fautes ; à la figure de l'épouse dévouée et fidèle s'oppose la figure de l'épouse vieillissante acariâtre et inopportune ; dans les contes elle devient souvent le symbole de la mort, ou la cause de la venue de la mort chez les hommes. D'autre part, cet enfant "récolté" en brousse et dont la jeune fille fait son époux est marqué du non-respect d'un double interdit : celui de l'inceste et celui d'un commerce avec une créature de la brousse. En outre, la "parthénogenèse" introduit le thème général du cycle végétal et même, sans doute, celui du bananier. Une devinette swahili ne demande-t-elle pas "une femme qui n'a pas de mari, mais beaucoup d'enfants ?", la réponse étant "le bananier".

Dans C1 c'est la co-épouse qui révèle aux jeunes adolescents leur nouvelle virilité et les pousse à affirmer leur maturité dans des combats rituels et qualifiants qui leur donnent droit à prendre épouse. L'écart entre la coutume locale et les faits relatés met en évidence le caractère non profane du récit. Le rôle inhabituel de la co-épouse entremetteuse suggère une conduite incestueuse par procuration. Qu'il s'agisse de Ryangombe et de son avatar Binégo qui décide de venir au monde en ordonnant à sa mère de l'enfanter et qui maltraite toute sa famille, qu'il s'agisse d'un enfant-fruit amant de sa mère, ou d'un jeune homme pourvu d'une épouse par l'intermédiaire de la co-épouse de son père, l'invariant commun aux trois récits est la relation particulière et inhabituelle des héros aux femmes de leur famille. Ces situations reflètent, à n'en pas douter, l'ambiguïté de la représentation de la mère et de la femme dans l'inconscient des hommes. La femme assimilée à la terre comme cause première l'est aussi comme cause de mort. La prophétesse mettait déjà Ryangombe en garde contre son goût exagéré pour les vagins. Ce sont des femmes qui mènent à leur perte les trois héros. Pour Tô, il s'agit d'une belle mère gourmande devenue gourmandise délectable (plans oral et génital confondus), pour Colobe d'une femme aux appétits numineux, pour Ryangombe d'une amante numineuse et mortifère qui lui réclame la peau d'un animal sacré.

Dans la première séquence de C2, le motif de l'enfant-fruit n'a pas la même structure qu'au Rwanda ; en effet, la disparition de l'enfant dans la terre ou dans une rivière met fin au récit. En Centrafrique la responsable de la disparition n'est pas la "mère" de "l'enfant-fruit", mais sa belle-mère, ce qui permet d'enchaîner avec l'épisode de la vengeance de la mère-épouse. C'est ensuite cette vengeance qui permet de relier la première séquence à la deuxième où Tô apparaît nominalement et dévore la cuisine de l'épouse-mère à base de belle-mère. Cependant, dans la mesure où nous connaissons la liaison existant entre Tô et la liane de Landolphia à travers le jeu de mots sur /to/ dont le schéma tonal permet deux significations soit Tô, le héros, soit la liane de Landolphia, Tô est certainement un enfant-fruit. Toujours en Centrafrique, chez les Ngbandi /to/ peut signifier père et entrer en

[1] Le sanglier de Calydon finalement tué par Méléagre et Atalante.

composition suivant le schéma tonal dans le nom de l'enfant-fruit : Tondo-Yenga[1], Tondo-Lindo[2], qui donnent lieu à de nombreux "doubles-entendre".

Le tableau que nous avons présenté montre bien la similarité des situations entre C1 et R ; C2 est constitué de fonctions proches, mais leur contenu est malgré tout sensiblement différent. Les épreuves qualifiantes et décisives dans la première séquence des trois récits sont les mêmes, il s'agit d'épousailles et de luttes. L'épreuve qualifiante pour Ryangombe est une lutte pour le pouvoir royal, il s'oppose à son frère au cours d'une partie de trictrac ; cette forme de compétition, remplaçant une lutte à mort n'est pas inconnue dans d'autres sociétés africaines[3] et le modèle le plus ancien semble être égyptien. Thot, le dieu lunaire à forme d'ibis et Khonsou dieu lunaire à forme de faucon s'opposent en une partie de trictrac (zenet) dont l'enjeu est les cinq derniers jours de l'année qui permettront à la déesse du ciel de mettre au monde ses enfants, Osiris, Seth, Iris et Nephthys. Colobe et Situtonga affrontent des adversaires dont ils triomphent dans un combat rituel. L'enfant-fruit s'oppose à sa belle-mère sur le plan de la nourriture. La phase de sanction dans cette première séquence est constituée pour C1 et R par la venue des femmes et enfants au domicile des héros, tandis que dans C2 le héros doit se séparer définitivement de son épouse et de la mère de son épouse. Il s'agit dans ce dernier cas d'une fausse mort, d'un faux départ de type initiatique, le héros qui s'enfonce dans les eaux, dans la terre ou qui disparaît en forêt s'en va là où vivent les ancêtres, les morts. Ceci est explicite dans le conte de Tondo-Yenga, puisque sa mère-épouse, telle Psyché ou Isis, part à sa recherche et descend jusqu'au royaume des morts pour le retrouver.

Lorsque l'on sait, par ailleurs, que dans un conte ngbandi le héros Tondo-Lindo, enfant-fruit est à l'origine de la découverte des semences et graines de toutes sortes répandues à l'emplacement du cadavre de l'éléphant céleste et que ces graines gardées dans une boîte que seule une vieille femme a su ouvrir ont donné naissance à une multitude de bébés, il est possible d'envisager que le personnage de l'enfant-fruit centrafricain (Tondo-Yenga, Tondo-Lindo, Tô) soit en relation étroite avec le cycle végétal. Dans la mesure où la deuxième séquence de R, C1, C2 est susceptible de la même interprétation, on comprend mieux pourquoi le motif de l'enfant-fruit constitue la première séquence de C2.

La phase de sanction de la première séquence constitue la phase de manipulation de la deuxième. C'est une faute, une faille dans la femme qui va lancer à nouveau les héros dans une nouvelle quête. Ryangombe est poussé par l'appel de la chasse et par le rêve de sa mère qui a vu la femme sans sein et nue ; Colobe doit trouver un gibier acceptable pour nourrir sa femme ; Tô s'est repu de sa belle-mère (inceste ?), nourriture offerte par sa mère-épouse, et bien que le conte ne soit pas explicite, l'inversion des symboles, processus typique de la pensée mythique, permet d'inférer que la "femme" est à l'origine de cette quête ; les exigences de la femme de Colobe en matière de nourriture sont inversement symétriques de la vengeance de la femme de l'enfant-fruit qui fait de sa mère une

---

[1] Contes Centrafricains, op. cit.
[2] J. KNAPPERT, op. cit.
[3] Les Banyoro, les Alladians entre autres utilisent ce mode de lutte rituelle pour désigner un chef ; cf. A. POPOVA, op. cit.

nourriture pour Tô : dans les deux cas il y a excès et rapports homme-femme non naturel, du fait de la femme.

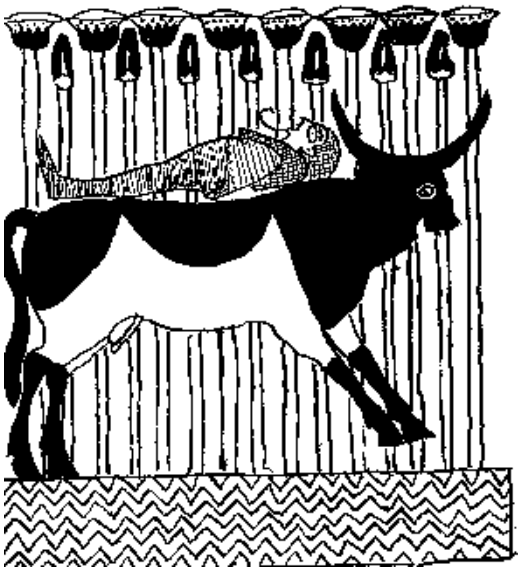
MEURTRES RITUELS

Les épreuves qualifiantes sont très semblables dans les trois récits : il s'agit d'une chasse. Mais de nouveau nous avons une inversion de contenu, au massacre auquel se livre Ryangombe correspond le refus de tout gibier — sauf un — de Tô et de Colobe. L'excès dans un sens ou dans l'autre est encore un acte contre nature qui permet, au niveau du texte manifesté, la nomination incantatoire de tous les animaux. En outre, le refus de Tô de tuer des animaux que son père (?) a tués évoque le conflit refoulé qui existe entre Binégo et Ryangombe. A Ryangombe grand amateur de vagins s'oppose Binégo misogyne. Situtonga, frère cadet de Colobe tente de tuer la femme de son frère comme Binégo tente de tuer la future épouse de son père. La présence dans les deux récits d'un double du héros, plus jeune et qui assure la continuité sur terre de sa lignée renvoie au célèbre conte égyptien des deux frères et au complexe de rivalité fraternelle[1] que nous examinerons plus en détail au chapitre suivant. Il est possible d'y découvrir la trace du meurtre rituel du roi et de son remplacement par celui que Robert Graves appelle un taniste[2]. Par contre, Tô paraît être seul, mais un oiseau semble jouer le rôle du cadet qui apporte la nouvelle de la mort de son frère ; cet oiseau qui sera mangé par un enfant, puis ressuscité dans une flatulence, pourrait fort bien être un avatar de Tô comme nous essaierons de le montrer plus loin. L'archétype de ce couple est révélé par le mythe d'Osiris et d'Horus, père et fils ; l'un veille sur les morts, l'autre renaît sans cesse dans chaque nouveau pharaon, l'un est la graine enfouie sous terre, l'autre la plante qui germe chaque année ou chaque nouvelle saison

Tô, Ryangombe, Colobe s'attaquent tous trois, dans la phase de performance, à un animal unicorne. L'animal est chaque fois en relation avec la "Femme", la sexualité, et l'aspect chthonien des choses ; dans R c'est la femme elle-même qui se transforme en buffle à une corne ; dans C1 c'est la femme de Colobe qui est rendue responsable de la mort de son mari ; dans C2 l'affrontement de Tô et de "l'Arracheuse de Landolphia" est une confrontation du principe masculin et du principe féminin. En effet, la position des héros qui se retrouvent tous couchés sur le dos de l'animal évoque un mort symbolique, une petite mort, un acte sexuel où se fondent la vie et la mort.

---

[1] Cf. O. RANK, op. cit. et B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit.
[2] R. GRAVES, *Les mythes grecs*, op. cit.



Osiris, sous la forme d'un taureau, porte un mort aux enfers[1].

La corne unique de cette "Licorne", la liane de Landolphia et ses fruits rouges sont autant de symboles sexuels qui accolé à la force destructrice du monstre sacrificateur évoquent, faut-il en douter, la scène récurrente dans les mythologies antiques de la castration mortelle d'un jeune héros par une hypostase de la déesse-mère-amante, et sa transformation en arbre et/ou fleurs rouges : Adonis, Attis, Tamuz, des fils-amants qui meurent émasculés au pied d'un arbre par un avatar bestial — un sanglier [2]— de leur mère-épouse. Attis est comme Tô, un enfant-fruit. Sa mère Nana ayant caché en son sein un fruit de l'arbre tabou, l'amandier, mit au monde un très bel enfant qui fut jeté à l'eau, mais qui ne périt point. Adonis est lui aussi, fils de vierge. On voit, ainsi, combien l'épisode de l'enfant-fruit dans C2, malgré l'apparent manque de liaison avec la suite du récit, appartient bien au conte mythique qui se termine par la mort du héros. Il n'est pas inutile de rappeler que ces trois héros antiques seront périodiquement ramenés sur terre et ainsi régénérés par la volonté des dieux. D'autre part, toutes les déesses-mères, déesses lunaires, déesses de la vie et de la mort, mères phalliques, possèdent une représentation animale : il s'agit souvent d'un animal à cornes ou à défenses, sanglier, taureau, biche, chèvre... qui souligne l'aspect lunaire de celles-ci [3].

L'aspect chthonien de l'animal sacrificateur est renforcé par l'attitude du héros et de l'animal morts. Le héros est couché sur le sol et appuyé à une liane arborescente alors que le rhinocéros a la tête accotée à une colline. Si le rhinocéros

---

[1] E. A. WALLIS BUDGE, Osiris and the Egyptian Resurrection, Londres, Philip Lee Warner ; New York, G. P. Putnam's Sons, 1911, vol. I, p.13.

[2] Le cas d'Horus-Osiris est plus complexe, mais c'est encore sous la forme d'un sanglier que Set livre combat à Horus.

[3] "La déesse-lune en tant que déesse cornue est la vache céleste et son enfant, la jeune lune (re-naissance) est l'Enfant Taureau. Cf. E. HARDING, *Les mystères de la femme*, Payot, 1976.

représente le principe féminin, la colline est un autre symbole féminin. Comme ventre gonflé par la vie ou comme accumulation de terre sur un cadavre, la colline est le sein d'où nous venons et auquel nous retournerons. La colline originelle des Égyptiens et la représentation arbustive des dieux Horus (acacia), Ré (sycomore), Wepwawet (tamaris), Osiris (cèdre, kesbet)[1] font surgir la même image de mort et de résurrection que les tombes égyptiennes et leurs jardins plantés d'arbres. Cependant les symboles restent ambigus, la colline peut symboliser l'élément masculin (cf. le dieu égyptien Geb), tantôt l'élément féminin par analogie au ventre de vie et de mort de la femme et à son sein nourricier. De même, l'arbre, représentation ithyphallique du principe mâle, se féminise dans la mesure où il donne des fruits assimilés à une nombreuse progéniture. Dans cette perspective le rhinocéros pourrait être le produit du dédoublement du frère cadet ou du fils exprimant par ce biais ses sentiments d'agressivité envers un frère aîné ou un père. Sur le plan rituel, il existe un rapport entre l'arbre, le sacrifice dans les récits mythiques bantous et nous en donnerons des exemples plus loin. Toujours est-il que l'arbre et la terre, l'arbre et le ciel, l'arbre et ses fruits, l'homme et la femme, la renaissance et la mort sont des oppositions logiques qui s'inscrivent d'une façon redondante dans la trame de nos trois récits. La chaîne symbolique la plus souvent citée par les mythologues :

foudre – nuage – pluie – taureau – lune – nuit – fécondité –
sacrifice – sang – semence – mort – résurrection...

pourrait être presque entièrement inférée de C1, C2 et R. Tous ces récits et en particulier C2 sont bouclés sur eux-mêmes.

EFFET DE BOUCLE

En effet, les vers de terre dont se nourrit l'enfant-fruit sont à la fois nourriture d'un mort-vivant et êtres nourris par les morts ; la marmite-cercueil de la belle-mère est aussi une marmite-matrice pour Tô. La belle-mère, mauvaise nourricière, devient une exquise nourriture. L'arbre-matrice des fruits est aussi un arbre-sépulture. C'est ce mystère qui n'a ni début ni fin, qui est un perpétuel recommencement, une négation du temps évolutif et une affirmation du temps cyclique. C'est ce que révèle aussi la chaîne causale qui débute avec la morsure d'un termite et qui revient sur elle-même pour s'achever sur le silence des termites, symbole du secret initiatique. L'écho, lui-même, est à l'image de ce rythme qui fait que la voix de la mère de Tô lui revient aux oreilles, renvoyée par son propre fils. De même, les noyaux du pianique — lui même noyau — fendent la marmite parce qu'ils sont capables de se fendre eux-mêmes (magie imitative) pour donner naissance à un jeune plant, qui à son tour donnera des fruits porteurs de noyaux. La mort de tous ces héros, couchés sur un animal numineux, leurs entrailles ouvertes par une corne unique est une mort symbole de renaissance puisque dans la même image, dans le même signe se trouvent résorbés deux sèmes catégoriels qui, sur le plan de la logique naturelle et du bon sens, sont des contraires : fécondation et mort.

Le raisonnement mythique qui vérifie la dualité signifiante du symbole a besoin d'une médiation entre le monde végétal et le monde des hommes ; cette

[1] Nout donne naissance à Osiris sous un arbre non-identifié : *kesbet*.

médiation est accomplie par la naissance de l'enfant-fruit d'un côté et par le rôle de l'arbre dans les rituels mortuaires. L'arbre qui pousse sur la tombe du Tutsi au Rwanda, l'arbre qui enserre le cadavre d'Osiris, cet arbre est une émanation de l'homme comme l'enfant-fruit est une émanation de l'arbre. À cette nature végétale de l'homme s'oppose la nature animale de la femme, qui se transforme en buffle, ou qui, sous forme de rhinocéros, castre et tue le héros masculin. La certitude d'une renaissance pour l'homme passe, d'une part par l'assimilation de l'homme à la végétation, d'autre part par la négation de l'importance de la femme, d'où la mère vierge, d'où la marmite de renaissance et le pianique lanceur de noyaux.

VARIATIONS

Après avoir tenté d'analyser les principaux motifs, il nous semble nécessaire d'examiner plus en détail un certain nombre d'éléments que l'analyse en motifs a soit négligés, soit effleurés. Il va de soi que l'effort d'abstraction entraîne la perte d'un nombre important d'éléments qui pour une analyse de type structural ne sont que variantes, accidents d'énonciation, phénomènes de surface. Par contre une analyse de contenu, de l'isotopie symbolique des récits s'attardera sur des éléments qui surgissent du discours du conteur. En effet ces éléments instables, lorsque le récit passe d'une société à une autre, sont traduits, ou plutôt, déplacés, déformés en vue d'intégrer le conte dans la trame culturelle de la société qui le reçoit. Ces éléments, au-delà de leur transformation superficielle, gardent les mêmes caractéristiques symboliques : qu'une jarre devienne canari, calebasse, puis bouteille, puis autre chose, ne change rien au sens symbolique du contenant, et garde le même sème générique. Ces éléments qui savent s'adapter à toutes les sociétés, parce que leur fonction correspond à une nécessité pratique, et qui sont source de phantasmes et de manipulation imaginaire et magique, nous les appelons des indices qui sont les variantes de figures symboliques.

Ce sont leurs valences symboliques qui permettent au récit de tisser un réseau isotopique de signification, réseau qui s'impose, se superpose et se fond avec les structures narratives du récit.

Des indices tels que ver de terre, bananiers, marmite, liane de Landolphia, oiseau messager, excréments, noyaux, rhinocéros et bien d'autres que nous n'avons pas repérés constituent une dynamique symbolique qui donne au récit une cohérence interne que le texte manifesté ne laisse pas entrevoir au lecteur naïf.

La liane de Landolphia et l'érythrine, tout comme l'amandier dans les textes antiques, tout comme de nombreux arbres en Afrique sont véhicules d'un symbolisme complexe et ambigu[1]. Phallus, mère des hommes, refuge, tombe, axe du monde, matrice, l'arbre est intimement lié à toutes les étapes de la vie des hommes, à tous les rites de passage. Il garantit, par exemple, la résurrection des hommes. D'autre part, fruits et noyaux participent d'un symbolisme sexuel évident. Les traités d'éducation sexuelle n'ont pas échappé à la force expressive de l'archétype : ils ont eu recours à la "petite graine" comme équivalent du sperme humain. L'amande, la grenade et la pomme ont toujours été associées à l'acte humain fécondant. L'amande est explicitement associée au sperme de Zeus-Ouranos qui enfanta Agditis par une éjaculation précoce qui se répandit sur le sol ; Agditis,

[1] Cf. G. CALAME-GRIAULE (éd.), op. cit.

sacrifiant sa virilité, engendra un amandier dont le fruit dans le sein d'une jeune vierge (Nana) engendra Attis. La noix qui contient l'amande est un ventre protecteur qui cache un trésor, un secret... le secret de la résurrection, car cette écorce qui se fendille sous la pression de l'amande intérieure ou éclate à la chaleur a donné le modèle du rocher qui se fend et s'ouvre, de l'enfant qui décide de naître (Binégo), de la jarre brisée qui laisse s'écouler les eaux primordiales (Tulé), et de tous les phénomènes qui peuvent être assimilés à un accouchement et/ou un coït. Les noix, par un phénomène de magie imitative sont utilisées pour faire renaître Tô de la marmite-matrice. La marmite et le mortier où les noix sont écrasées, sont homologues, car ce sont des ventres, des matrices où les aliments bruts se transforment en comestibles, mais ce sont en même temps des tombes où finissent les noix pilées, la belle-mère... L'ambiguïté de la femme et son sexe en rapport avec l'image fantasmatique clivée de la mère en une bonne mère et une mauvaise mère, une mère nourricière et une mère dévorante sur le mode oral-anal et génital, est symbolisée par ces ustensiles de cuisine où des éléments naturels sont transformés dans le sens vie-mort ou dans le sens mort-vie.

Si marmite et mortier sont surtout envisagés sous l'aspect matrice de transformation d'un état à un autre, les fruits de l'arbre par leur forme et leur couleur (rouge, orange...) ont des affinités avec les parties sexuelles de l'homme ou de la femme. De nombreux contes tchadiens et centrafricains font ce rapprochement ou cette confusion qui souvent coûte à l'homme grimpé dans un arbre sa virilité. Le fruit défendu (vert ?) que l'on retrouve souvent dans les contes est toujours sexualisé ; sa cueillette par une vierge et sa mise en gestation dans une matrice naturelle ou culturelle marque le début de l'épopée humaine, évoque une transformation radicale du sort individuel ou général de l'homme. Peut-être marque-t-il aussi le passage du stade oral-anal au stade génital, car le fruit n'est plus l'objet d'un désir buccal, mais d'un désir vaginal. Il est certain, tout au moins, que la venue de l'enfant-fruit advient dans une atmosphère de jalousie et que la mère apparaît sous les traits de Mauvaise Mère et que les comportements de la jeune fille sont du type sadique-anal. Tout l'épisode de C2 qui va de la cueillette du fruit vert à la disparition dans l'eau de l'enfant-fruit pourrait être interprété comme la fantasmatique spécifique du stade anal, car au contraire des héroïnes antiques, la jeune fille n'introduit pas le fruit dans son vagin, mais le laisse pourrir. Cet enfant de fruit vert qu'on nourrit de vers de terre n'est, peut-être qu'une production anale, un enfantement par-derrière qui pose la jeune fille en rivale de sa mère. La psychanalyse a bien mis en évidence la valeur, pour l'enfant, du "trésor excrémentiel". Un autre épisode de C2 pourrait confirmer cette interprétation : celui du messager ailé qui est cuit, puis dévoré par un enfant et reconstitué à l'occasion d'une flatulence. Piaget, lui-même, semble suivre les conclusions des psychanalystes lorsqu'il assure que pour l'enfant, le souffle de vie est assimilé aux gaz intestinaux[1]. G. Mauco écrit à ce propos : "Que les flatuosités entrent en jeu dans la représentation que les enfants se font de la naissance, cela est bien probable, étant donné que les enfants conçoivent souvent les bébés, comme issus de l'anus et de fèces", or la thèse de l'auteur porte sur l'identité de la pensée de l'enfant et la

[1] J. PIAGET, *La représentation du monde chez l'enfant*, Alcan, 1982.

pensée inconsciente en général[1]. Pour notre récit, cet épisode est à inscrire au compte de l'isotopie générale du récit qui pose le problème du passage de la mort à la vie et le résout par une transformation digestive[2].

Dans la légende de Ryangombe, un indice reste difficile à expliquer de façon satisfaisante : Ryangombe s'abreuve à l'aide d'une paille, d'un roseau creux passé à travers le mur d'une case et plongé dans une calebasse de bière offerte par la fille de son adversaire. Cet ensemble constitue même un motif, mais nous nous attacherons à déceler ce que cache le symbole constitué par cette calebasse et ce roseau. Nous avons retrouvé ces mêmes indices dans un récit azandé à propos du dieu Tulé (avatar de Tô, Téré...). Celui-ci mange une nourriture excellente mais trop salée que lui a préparée une vieille qui a pour habitude d'égorger ses convives qui lui réclament à boire. Il a recours à une calebasse pleine d'eau et un roseau creux cachés dans un sac en cuir, pour se désaltérer. Au Rwanda, faire absorber une nourriture trop salée est un moyen de se débarrasser d'un parent qui périt dans la rivière où il est allé se désaltérer, à en croire les contes.

En Centrafrique, chez les Zandé, ces indices sont liés à l'origine de l'eau sur la terre, eau contenue dans la jarre que la vieille gardait près de son tas d'ordures et que Tulé fit éclater en se jetant dedans. Il y a un certain nombre de coïncidences entre le récit rwandais et les récits centrafricains. Le héros rwandais et les héros centrafricains boivent en cachette de la même façon, Tô et Tulé avalent une nourriture qui ne leur convient pas, nourriture fournie par une vieille femme, Tô et Tulé sont en rapport avec la graine qui gonfle et fait éclater son écorce ; tous deux ont des affinités avec l'eau, l'un se jette dans le fleuve, l'autre dans une jarre d'eau source de toutes les eaux. On peut donc penser que le symbolisme du roseau creux est le même dans les deux récits ; les conditions et circonstances de cet acte sont semblables, car Tulé et Ryangombe affrontent tous deux un adversaire, et cette possibilité de boire sans être vu leur permet de mieux résister. En outre cette calebasse qui contient de l'eau, nous l'avons déjà rencontrée dans les contes rwandais et d'autres contes bantous où elle contient les eaux de pluie. Dans la légende de Ryangombe, nous pouvions voir un symbolisme sexuel (calebasse, ventre féminin et roseau, phallus) nous pouvons aussi y découvrir un symbole des eaux dont l'origine est en relation avec la miction. À ce propos, Piaget note :

> *« Cela peut paraître une mauvaise plaisanterie que de supposer que les enfants pensent à la miction à propos de l'origine des rivières. Nous avons cependant acquis la certitude que de telles images traversent l'esprit des enfants [...] »*[3].

Notre conviction est basée sur le fait, déjà signalé, que Tulé est invoqué pour faire tomber la pluie, que la jarre qu'il brise se trouve près du tas d'immondices de la vieille femme (eaux excrémentielles ou cataméniales) et que Séto, le héros manja[4] du même type que les précédents, est un voleur d'eau ; il utilise des graines de sésame salées, comparées à des excréments d'oiseau, pour que le détenteur de l'eau dévoile sa cachette, ou bien il utilise sa femme comme appât sexuel pour

---

[1] J. MAUCO, *L'inconscient et la psychologie de l'enfant*, PUF, 1970.
[2] Cf. le récit azandé déjà évoqué, où une fille naît du jet, par-derrière, d'un fruit rouge ; Tulé sortira constipé d'avoir dévoré cette femme-fruit. J. KNAPPERT, op. cit.
[3] J. PIAGET, op. cit.
[4] A. M. VERGIAT, *Mœurs et coutumes des Manjas*, op. cit.

dérober les calebasses d'eau. On voit se dessiner, sans qu'il soit encore possible de le préciser, un schéma de pensée qui met en rapport l'eau et la sexualité et qui fait de l'activité sexuelle un moyen d'obtenir l'eau.

Une couche, moins ancienne, de signification est encore livrée par le symbole de la calebasse. L'offrande de bière faite par la jeune fille à Ryangombe, candidat à la royauté, trouve un écho dans le monde celtique ou une jeune fille offre une coupe remplie de bière ou d'hydromel au candidat-roi. La bière au Rwanda comme dans le monde celtique est un breuvage de souveraineté et d'immortalité[1].

L'immortalité est aussi signifiée par un autre symbole ; c'est celui de cet oiseau messager qui meurt et renaît. Ce Phénix, chez les Égyptiens représente l'âme d'Horus qui meurt et renaît. Si le Phénix renaît de ses cendres, l'oiseau centrafricain renaît de l'orifice excrémentiel d'un enfant. Les cendres et plus particulièrement le sel tiré de ces cendres sont souvent assimilés aux excréments du feu, et la digestion à une combustion. Sans pouvoir reconstituer totalement le système, on voit très nettement les traces de classes prélogiques d'équivalences entre le fonctionnement du corps humain et le fonctionnement du monde environnant, entre microcosme et macrocosme. La volonté de ne pas considérer les déchets excrémentiels, les résidus d'une combustion comme la fin d'une transformation, mais comme une étape nécessaire à la régénérescence marque ces récits du sceau de la fantasmatique particulière à la satisfaction du désir d'immortalité.

Sans doute bien des éléments ont échappé à notre analyse, mais nous restons persuadé qu'ils viendraient tous étayer notre interprétation qui finalement peut se réduire à cette formulation : l'homme, qu'il s'agisse de son devenir matériel ou spirituel, que l'on nomme sa démarche science ou superstition, trouve toujours dans la nature les modèles de son action et de sa réflexion.

[1] Cf. article "coupe" in *Le dictionnaire des symboles*, Seghers, 1973.

AFFRONTEMENTS FRATERNELS

Les dieux grecs ne dédaignent pas de mettre à mort quelques pauvres humains, les dieux ou héros facétieux de l'Afrique, tels Sou, Tô, Téré, Edshu ne sont pas différents. Ce dernier n'avait-il pas imaginé de se promener avec un chapeau qui était vert par devant, noir par-derrière, rouge d'un côté, blanc de l'autre. Les humains interrogés sur la couleur du chapeau se disputèrent, car chacun avait vu une couleur différente. Les aveugles du folklore hindou se disputent aussi, car ayant touché chacun une partie différente d'un éléphant, l'un trouve que l'animal ressemble à un serpent, car il avait touché la trompe ; l'autre le compare à un chasse-mouches, ayant touché l'oreille ; un autre encore qui avait palpé les pattes de l'animal déclare qu'il s'agit d'une espèce de pilier et le dernier, pour avoir mis la main sur une défense, assure que ce n'est qu'un os. L'enseignement de ce type de conte est multiple :

— les dieux aiment à confondre les hommes, à les pousser au face-à-face violent, car rien ne se fait sans lutte. La confrontation violente ne relève pas de jugements éthiques sur le bien et le mal, le juste et l'injuste. Il s'agit d'une nécessité vitale, d'un principe psychique.

— les hommes ne peuvent détenir la vérité ; chacun a, à la fois, raison et tort. Une chose et son contraire peuvent très bien être vrais ensemble. La co-existence des contraires, la reconnaissance de l'unité au-delà des oppositions apparentes sont le fait des dieux et des hommes qui ont atteint à la sagesse.

Toute transformation dans l'homme et dans le monde, tout état irénique passe par une étape polémique. Cette constante se retrouve dans la modélisation du schéma narratif tel que le conçoivent les sémioticiens de l'École de Paris. La narrativité s'élabore à partir de l'enchaînement immuable d'une phase de manipulation, suivie d'une phase d'acquisition de compétences, suivie d'une phase de performance (confrontation polémique entre un sujet et un anti-sujet), suivie d'une phase de sanction où un judicateur décerne les bons et les mauvais points.

POLÉMIQUES

Il faut toujours garder à l'esprit que le conte est assimilable au rêve éveillé d'un enfant qui utilise, pour déguiser ses pulsions, les mêmes procédés que le langage de tous les jours utilise pour assurer la communication dite sociale. En effet, le déplacement, la condensation, l'inversion que l'on repère dans le discours de l'inconscient ont pour symétriques dans le langage éveillé les procédés dits rhétoriques que sont la métaphore, la métonymie et l'ironie. La conclusion évidente que nous tirerons de ces propriétés communes au langage naturel et au langage symbolique du rêve ou de la mythologie, est que le langage de l'interaction sociale

est un phénomène qui, en surface, assure la communication entre individus et qui, en profondeur, mène sans relâche le combat interactionnel (transactionnel) que réclame l'égocentrisme foncier de l'homme.

Ce combat qui nous dresse sans cesse contre l'Autre, contre les autres, et que certaines pratiques et dogmes religieux tansforment en un combat contre soi-même, semble être inscrit dans nos gènes et se répandre dans l'ensemble de nos activités qu'elles soient intellectuelles ou manuelles. Une chaîne sans fin de jonctions et de disjonctions, amour et meurtre, génération et destruction, cycle ou spirale, nous entraîne sur le chemin du destin, de la fatalité.

Ce sont les particularités de ces enchaînements d'événements catastrophiques que nous voudrions, pour notre part, mettre en relief dans le conte égyptien[1] et dans une version africaine du thème des deux frères. Nous tenterons aussi de démontrer la vanité de toute interprétation éthique ou thymique[2].

LA VIOLENCE AU FÉMININ

Examinons à nouveau et sous un éclairage différent le conte "Colobe et Situtonga", dont nous avons déjà donné le résumé[3].

Si le conte précise au début que les deux frères sont utérins, c'est-à-dire qu'ils ont la même mère, Colobe indique par la suite que Situtonga est un jeune homme, ce qui implique qu'il est l'aîné. La situation de dépendance totale du cadet envers l'aîné a disparu dans le contexte centrafricain où les conditions économiques, climatiques et la répartition du labeur font que le travail de la terre n'a pas l'importance qu'il revêt dans le conte égyptien.

La co-épouse du père, c'est-à-dire celle qui n'est pas la mère des deux jeunes gens, les pousse à se battre pour obtenir une femme. Ils ne se battent pas entre eux, ils ne se battent pas pour posséder la co-épouse, encore moins pour posséder leur mère. Si l'on admet cependant l'analyse d'Otto Rank qui voit dans le déplacement des figures du désir le fait de la censure du Moi qui ne peut s'avouer à lui-même le désir de la mère, tous les éléments concordent pour que sur le mode du fantasme la co-épouse et les femmes promises par la co-épouse renvoient à la mère. Le désir de donner son nom à un enfant de Colobe et de Situtonga fait ressurgir le système de filiation matriarcale dont on trouve souvent des traces en Afrique ; seule la vraie mère devrait pouvoir concevoir ce désir de se survivre en procréant avec ses propres fils un enfant qui devrait beaucoup moins au partenaire mâle étranger qu'impose la loi sociale d'exogamie.

Il est donc évident que la co-épouse est mise là, à la place de la mère et que le combat rituel pour obtenir femme n'est que le reflet déformé, transformé de la rivalité fraternelle pour l'épouse de l'aîné, elle-même substitut de la mère. Ceci est explicite dans le conte égyptien. La censure a donc été plus sévère en Centrafrique puisque la rivalité fraternelle ne peut pas être explicitement formulée. Le désir pour la co-épouse du père n'est même pas exprimable à la place du désir pour la mère ; c'est une situation incestueuse qui est pourtant le thème de contes dans d'autres pays

---

[1] Cf. le texte de ce conte à la fin du volume.

[2] Thymique : catégorie sémiotique qui s'articule en euphorique/dysphorique ; elle équivaut à une valorisation positive ou négative des contenus du conte.

[3] Voir aussi le texte intégral à la fin du volume.

africains. Seul le désir de donner son nom à un enfant des jeunes hommes porte la trace du désir incestueux réel ou fantasmé de la co-épouse.

Remplaçant le dieu pourvoyeur, la co-épouse procure aux deux jeunes hommes une femme. Tant qu'elles ne sont pas enceintes, les femmes restent dans leur famille et elles ne la quittent que pour accoucher dans la famille de leur mari. Le conte ne donne aucune indication sur le village où habitaient les femmes, mais dès leur arrivée dans le village de leur mari elles se révèlent être différentes. Ce motif à peine esquissé ici rappelle un motif fort répandu en Afrique, c'est celui de la séparation primordiale des hommes et des femmes en des villages distincts pendant un âge d'or où la mort, la faim et les relations sexuelles étaient inconnues. La découverte par les hommes du village des femmes, les premières relations sexuelles, la mise à mort d'animaux pour se repaître de leur viande sont liées à la venue de la Mort parmi les hommes.

Or, dans notre conte les femmes refusent de manger une quelconque nourriture habituelle. La déduction est simple : si les femmes ne mangent ni poisson, ni viande, ni légumes que peuvent-elles manger ? La réponse est double et unique. Elles viennent du pays des morts et mangent une nourriture de mort ou bien elles sont cannibales. La confirmation de cette déduction nous est donnée par des variantes de ce conte où le héros mystificateur et sotériologique Tô[1] conjoint en sa personne les rôles de Colobe et Situtonga et des femmes de l'au-delà. En effet, il ne se nourrit que de vers de terre (nourriture de la mort), puis, après une première mort, devient anthropophage avant de mourir une deuxième fois par la corne de l'Arracheuse de Landolphia. Il renaîtra sous forme d'un fantôme et toutes sortes d'animaux, qui sont des nourritures humaines, contribueront à une chaîne d'événements catastrophiques liés à la mort du héros.

Il n'est pas possible ici d'analyser dans le détail cette version foisonnante mais nous retiendrons le rôle de l'eau, sous forme de pluie et la suite des transformations et fécondations mortifères. Il est donc licite de concevoir que les femmes de Situtonga et de Colobe, comme la femme de Bata viennent d'un autre monde, cadeau empoisonné des dieux, et qu'elles incarnent l'ambiguïté de la mère sous ses deux aspects de bonne et de mauvaise mère, source de vie et de mort. Le conte africain convoque ces images grâce à des notations suivant les codes de la lutte, de la nourriture et de la chasse qui sont intimement liés au code sexuel dans toute l'Afrique. Lutter, transpercer et mourir sont des métaphores de l'activité sexuelle masculine alors que manger est associé à l'activité sexuelle féminine. La mère qui nourrit l'enfant et l'épouse qui se nourrit du mari, de sa chasse et de son sexe, sont des images prégnantes dans l'imaginaire africain qui tour à tour scinde et fond les deux représentations aussi bien dans le langage que dans les contes. Ce chaînage et/ou cette fusion des activités quotidiennes qui assurent la survie de l'espèce sert de substrat logique à bien des contes.

Si la femme de Colobe n'est pas mise à mort comme la femme d'Anoup, cela est dû au phénomène d'élaboration secondaire. Dans la société Ngbaka-M'abo on substitue, à la loi du talion, le prix de la vie ; c'est-à-dire qu'une compensation en services, en biens, ou monétaire, est exigée de qui a causé, volontairement ou non, la mort d'autrui. L'inversion des causes de la séparation des frères est un phénomène

[1] J. M. C. THOMAS, op. cit.

courant et bien connu des mythologues : dans le conte égyptien, c'est l'avidité, le manque de retenue dans le choix du partenaire sexuel ; dans le conte centrafricain, il s'agit au contraire de l'abstinence de nourritures humaines, de leur refus en bloc. Il faut dans les deux cas de marquer la femme comme perverse, comme dangereuse pour la vie en société, mais en même temps, lui accorder un pouvoir sans limites sur les processus de vie et de mort.

LA MORT SYMBOLIQUE

Dans toute l'Afrique[1], persiste cette image dont l'origine est sans doute égyptienne, du mort couché sur un animal à corne, taureau, antilope, rhinocéros ou autre. On retrouve cette image en Égypte où elle représente Osiris sous la forme d'un taureau emmenant un mort aux Enfers. Elle est au centre des cultes mithriaques, des rituels initiatiques, et persiste dans la Corrida. Le dieu solaire iranien Mithra est représenté tuant un taureau dont il tire sa force et son immortalité. À la queue de ce taureau, sont liés des épis de blé[2]. Le rite de la mise à mort du taureau et de sa consommation correspondait à un rite initiatique vers l'âge de trente-trois ans. Les grecs appelaient *bouphonia* (meurtre du taureau) cette fête en l'honneur de Mithra, qui donnait lieu à une recherche ritualisée des causes de la mort du taureau[3] sacrifié. À Toulouse, le nom toponymique Matabiau (tue le taureau) évoque l'épisode christianisé de la mort d'un certain Saturnin (équivalent latin du dieu grec Cronos), qui aurait troublé un office mithraïque. Ce culte du dieu soleil, après avoir été supplanté par le christianisme qui lui emprunte bien des traits, inspire encore quelques sociétés ésotériques. La XIXe lame du tarot est censée faire allusion à ce culte et, curieusement, dans le tarot de Marseille, deux jeunes garçons fort semblables, se soutenant l'un l'autre, sont représentés sous l'image d'un soleil à visage humain ; on ne sait pas trop à quoi renvoie cette iconographie qui pourrait aussi bien représenter le dieu solaire égyptien et les deux frères, Osiris et Seth, que le dieu juif ou chrétien et un quelconque avatar du couple fraternel, ou encore Zeus cherchant à nuire à Prométhée et à son frère.

L'archétype du couple utérin est complexe et son interprétation se modèle sur les croyances de l'époque et du lieu. L'image d'un homme s'attaquant à un animal à cornes, le terrassant et/ou étant terrassé par lui semble représenter la mise à mort d'un dieu primitif par un héros divin ou en voie de le devenir ; en tant que rite il s'agit de la mort d'un chef qui doit laisser sa place à un homme plus jeune[4]; la bête à cornes est aussi l'image phallique de la déesse-mère garante de la résurrection du mort qui comme nous l'avons déjà dit est assimilé à une graine que la pluie fera renaître.

VAINCRE LA MORT

C'est sans doute une bribe de cette image qui traduite en langage poétique inspire la dernière phrase du conte centrafricain :

---

[1] Dans l'Afrique des Grands Lacs, le héros royal et son fils affrontent un taureau à une corne qui tue le père et en fait le roi des Morts.

[2] Sur le rapport existant entre le taureau et les dieux de la végétation lire J. FRAZER, op. cit.

[3] Cf. infra.

[4] A propos de ce rite, lire R. GRAVES, op. cit.

"*Les menus pas de la pluie chassent le soleil au couchant.*"

Cependant, ce conte amorce une réflexion que d'autres contes de la région poussent plus loin. Il s'agit de la recherche des causes, de la responsabilité de chaque être devant l'insupportable violence de la mort. La femme de Colobe est rendue responsable de la mort de Colobe et en pure logique mythologique elle a causé la mort de son mari, car elle vient elle-même du pays des morts et l'Arracheuse de Landolphia n'est qu'une de ses transformations. L'élaboration secondaire en a fait un rhinocéros bien que le rhinocéros ne vive pas en forêt. La femme de Colobe appartient à cette classe de femmes que l'on chasse comme du gibier (femme-éléphant, femme-buffle, femme-girafe, femme nue vêtue d'une peau d'animal …) et qui épousent contraintes et forcées un humain et le tuent sous leur forme animale. Il s'agit pour l'imaginaire de l'homme, du mâle civilisé, de justifier par des valeurs négatives à la fois la fascination et la répulsion qu'exerce la femme sur l'homme et de la ravaler à un rôle inférieur en raison de la charge maléfique dont elle est porteuse même s'il est impossible de nier son importance primordiale dans la transmission de la vie.

Dans la version, déjà évoquée, de notre conte de référence, "Le Fruit de Landolphia", une chaîne causale catastrophique se déroule ainsi :

La **mère de Tô** est mordue par un **Termite** → la goutte de sang aveugle la **Mouche** → la mouche passant près des **Singes** est prise pour une flèche → les singes, en se sauvant font tomber un **Fruit** → la chute du fruit effraie l'**Éléphant** → l'éléphant écrase la **Tortue** → la tortue fait gicler l'eau de son intestin dans l'œil du **Ciel** → la **Pluie** qui tombe du ciel tue les enfants de la fourmi.

Quand la Fourmi cherche à connaître le responsable de son malheur — comme les fidèles de Mithra recherchaient les causes de la mort du taureau sacrifié —, elle remonte la chaîne des causes et aboutit au Termite — c'est-à-dire à Tô mort — qui garde le silence sur les raisons de son acte de violence. Le Termite, comme le ver de terre ailleurs, est associé au monde infernal souterrain. Le mystère de la vie et de la mort est bien gardé, nous ne pouvons prétendre connaître ni le ciel là-haut, ni les enfers là-dessous. Il nous reste l'entre-deux, cet espace intermédiaire, domaine de la violence où la femme et son sang, au ras de la terre, correspondent à la pluie, pleurs de l'œil du ciel, tout là-haut. À l'ambiguïté de la femme, source de vie et de mort, correspond l'ambiguïté du ciel et de la pluie qui peut faire pousser les générations nouvelles ou les anéantir.

ET MOURIR DE PLAISIR…

La reconnaissance et l'acceptation de la violence dans le monde sont au centre du conte et la cause de la violence, celle que l'homme peut encore repérer, est logée dans la bouche de la femme pour ne pas dire dans son sexe. Cet attachement du conte à rendre la femme coupable du sort misérable de l'humanité, n'est pas spécifiquement africain, puisque nombre de cultures expriment en des mythes l'idée que la faute qui nous à coûté le Paradis — l'âge d'Or — est l'œuvre de la femme qui par gourmandise — croquer la pomme, se gaver de miel, se nourrir de la viande d'animaux sacrés, boire le sang de ses victimes, s'enivrer de bière…— va commettre l'irréparable. L'ambiguïté est presque toujours conservée, qui fait que cette avidité

renvoie au désir sexuel de la femme et même, comme nous l'avons vu, à la curiosité métaphysique[1].

S'ARRACHER À L'HISTOIRE CYCLIQUE

Mais ce qui est encore plus remarquable, c'est que le fonctionnement même du conte permet d'inverser sa lecture interprétative[2].

Ces femmes, qui ne sont pas comme les autres femmes, — et c'est là leur défaut dans une perspective strictement ethnocentrique — annoncent, préfigurent la fonction civilisatrice de la femme. Si elles refusent toutes les nourritures traditionnelles, elles s'opposent à la routine conservatrice de la société. Quand on sait combien les habitudes alimentaires sont ancrées chez l'homme et constituent une seconde nature, l'attitude des femmes est révolutionnaire, progressiste. Elles forcent leur mari à se poser des problèmes nouveaux. Ces problèmes nouveaux apportent des dangers nouveaux qui risquent d'anéantir les individus, et par-delà ceux-ci, les fondements de la société elle-même. Il s'agit donc bien dans un premier temps de reconnaître à la femme une énergie novatrice, créatrice, puis dans un second temps de mesurer les dangers que comporte toute innovation, toute soumission à la libido féminine. L'Arracheuse de Landolphia a emporté dans la mort un des frères, mais celui qui reste est riche d'une expérience nouvelle. L'Arracheuse de Landolphia, elle aussi, est morte ; un danger a été vaincu, une autre source de nourriture a été découverte même si c'est au prix de la mort d'une partie de soi-même. Situtonga sera certainement transformé par cette expérience.

---

[1] Cf. dans le chapitre "Babel " les femmes qui cherchent dieu et, ici, la recherche des causes.

[2] Voir Robert Gauthier, "Pouvoir et vérité, argumentation et séduction" in *Argumentation et valeurs,* U. Toulouse-Le-Mirail, CALS, 1984.

STRUCTURE MYTHIQUE ET PSYCHANALYTIQUE
(OU COMMENT ÉPOUSER UN ROI)

RÉSUMÉ DU CONTE

NTAKARENGIMFUBYI (Rwanda)

1 – Le père de l'orpheline se remarie.
2 – La marâtre veut se débarrasser de N.
3 – Le père cède et abandonne sa fille en forêt.
4 – Aidée par deux oiseaux, la jeune fille traverse une rivière.
5 – Un chat propose à N. de lui donner une maison.
6 – N. vit avec le chat dans une maison entourée d'arbres fruitiers.
7 – Le chat interdit à N. de manger des fruits d'un arbre.
8 – Lors d'une grande sécheresse, N. désobéit et mange des fruits.
7 – Elle tombe en langueur, mais le chat la guérit.
8 – En grimpant au sommet d'un arbre, N. se sent fatiguée et c'est le chat qui lui coupe une branche pour faire un bâton de voyage.
9 – Les chasseurs du roi trouvent la retraite de la jeune fille.
10 – Après plusieurs tentatives infructueuses, le roi fait brûler la maison, enlève la fille et emporte le bâton coupé pour elle, et qui contient le chat transformé.
11 – Après le mariage de l'héroïne, le chat redevient lui-même, les petits oiseaux sont là aussi, et tous vivent heureux.

DE L'ANALYSE

Nous allons maintenant tenter d'éclairer quelques contes grâce à un certain nombre de perspectives où le lecteur pourra reconnaître l'influence de Freud, de Jung, de Greimas, d'Otto Rank, de Marie-Louise von Franz, de Maranda, de Lévi-Strauss et de bien d'autres encore.

L'analyse en motifs nous permettra de faire allusion à des contes et des mythes du monde entier, la perspective psychanalytique nous permettra de faire apparaître ce qui dans le conte est une activité compensatoire de la psyché infantile. La logique des possibles mettra en évidence les contraintes narratives et discursives liées à l'anthropomorphisme de ces structures.

Présenter le conte comme un divertissement et un jeu éducatif, c'est ignorer l'origine lointaine du conte et n'en garder que le texte manifesté par la voix du conteur ou la plume du chercheur. Si le conte, inséré qu'il est dans une société, a une valeur éducative et moralisante, c'est bien là son aspect le moins intéressant, le

plus étroit, le plus chauvin, le plus bassement idéologique et manipulateur ; mais le conte prend une tout autre dimension quand on s'aperçoit que les motifs qui le constituent se retrouvent dans d'autres contes du pays, dans des contes des pays voisins, dans des contes de pays situés aux antipodes de celui dans lequel on l'a découvert. C'est alors qu'il devient le reflet de l'aventure humaine, de la confrontation avec le monde extérieur primitif et avec le monde intérieur qui nous habite tous.

Ce qui est le plus frustrant pour celui qui étudie les contes, c'est la tentation après avoir lu plusieurs versions d'un conte, de raconter ***le conte***, le seul, le vrai, l'unique, l'authentique, celui qui se construit, ou plutôt se reconstruit dans toute sa complexité, dans l'intégralité de tous ses motifs et que la chaîne des conteurs, des sociétés, des pays, des langues, des philosophies a altéré tout au long des siècles. Et pourtant, le conte, celui que nous pouvons étudier, est le résultat de cette longue altération, de ces nombreuses transformations, de ces inévitables omissions, de ces innovations, de ces mélanges qui n'ont pour unité que la seule dimension et structure de l'esprit humain et surtout de son inconscient, de son imaginaire.

Le conte, qui a le plus retenu notre attention, fait partie de toute une série de contes qui mettent en scène un ou plusieurs enfants rejetés par la société ou par leurs parents, ou par un parent, pour des raisons diverses. L'ensemble des contes rwandais en contient une très forte proportion ainsi que la littérature ethnique du monde entier, ce qui tend déjà à démontrer que la source d'inspiration de ces contes se trouve dans la pensée infantile des membres des sociétés primitives et modernes : la psychose d'abandon et les fantasmes compensatoires sont le produit de la psyché humaine et sont indépendants des structures sociales et familiales.

Les contes de ce type ont la forme que pourrait prendre le rêve éveillé d'un enfant qui à tort ou à raison s'imagine être mal aimé : ses méchants parents ou sa méchante mère, ou les gens, le chassent de sa maison. Il est donc obligé de chercher refuge dans le jardin, dans la forêt voisine. Il se construit, bien sûr, une cabane dans les arbres – ce thème est courant aussi bien dans la littérature enfantine que dans la littérature adulte – où il vit seul au contact de la nature, se nourrissant de petits animaux, de fruits, de feuilles. Cette escapade, ce refuge dans la solitude loin des adultes, de leur cuisine, de leur espace ordonné selon leurs règles à eux, cette liberté conquise volontairement ou après avoir commis une faute ou pour échapper à une punition ou pour s'en remettre, est loin d'être déplaisante. Cette aventure, loin du monde des adultes, commencée sur le mode de la réaction au chagrin, au désespoir, à l'amertume, devient rêve de liberté, de puissance, d'autonomie et de vengeance. Dans cette nouvelle vie, qui ne peut malgré tout rester trop longtemps solitaire, les animaux deviennent tout naturellement des amis secourables, sûrs et sans prétention à l'autorité.

C'est aussi le moment de braver les interdits, mais comme malgré tout on se sent toujours un peu coupable, on s'inflige une punition plus ou moins sérieuse, mais toujours transitoire ; on a ainsi l'occasion de se voir mort ou presque, et d'imaginer la douleur ressentie par les parents éplorés et repentants. De toute façon, ce n'est qu'un purgatoire qui précède l'accession au paradis. Une rencontre due au seul hasard – la notion de valeur est un terrorisme parental que l'on a fui et renié – va mettre l'enfant sur la voie de sa réalisation, de son apothéose. Il devient héros

acclamé, épouse le prince ou la princesse, se voit combler de richesses et de pouvoir et, selon son tempérament, il pardonnera à ses parents ou se vengera cruellement.

C'est ce schéma très général et très universel qui sous-tend nombre de contes. Nous aurons l'occasion de compléter la peinture de ce tableau en étudiant le conte rwandais. Cette trame constitue le thème et ce n'est que par rapport à une interprétation de type psychologique que le thème du conte peut être abstrait.

On peut concevoir qu'un motif est affecté d'un certain nombre de valences qui lui permettent de se raccrocher à un autre motif dont les valences sont compatibles avec les siennes.

Une autre spécificité du motif, tel que nous l'entrevoyons, est qu'il appartient à une catégorie sémantique, c'est-à-dire qu'il occupe une position polaire sur un axe sémantique par rapport à un autre motif dont il est la transformation négative ou symétrique.

Il existe aussi des éléments plus petits, que nous avons appelés "items" et qui sont des objets naturels du monde et des objets magiques dérivés de ces objets naturels ;

On peut aussi remarquer que ces unités constituent un ensemble culturel de stéréotypes narrativo-discursifs que les conteurs utilisent comme éléments de liaison entre les motifs ou comme système d'amplification d'un énoncé narratif. Les exemples les plus courants dans la littérature ethnique sont la triplication d'une action basée sur la division en trois classes de la société traditionnelle de la région des Grands Lacs : toute action méritoire est accomplie par la classe hiérarchiquement la plus élevée ou par le roi après l'échec des deux autres classes ; toute action ressentie comme basse et honteuse est refusée par les deux classes supérieures et acceptée par la classe inférieure. Toute action décisive est portée à la connaissance de l'acteur adéquat par un chant de la victime ou par la voie d'un oiseau-messager, ou par des serviteurs appartenant à la classe inférieure.

THÈMES ET MOTIFS

Le thème du conte intitulé "Ntakarengimfubyi" ou "la fille abandonnée" est celui de "l'enfant rejeté"; le nom de l'héroïne signifie "rien n'est épargné à l'orpheline" et nous plonge directement dans le thème dont nous avons esquissé le schéma. Ce thème universel semble avoir eu une résonance particulière au Rwanda où les exemples abondent ; une étude, assistée par un micro-ordinateur, entreprise par nous-même semble déjà placer ce thème en tête de liste des thèmes traités par la littérature ethnique du pays. Ce thème semble être constitué par trois motifs stables et récurrents :

– une disjonction d'avec la société pour se conjoindre à la forêt,

– une disjonction d'avec la terre soit par élévation dans un arbre, soit par une immersion dans l'eau,

– une conjonction avec la société sur un mode mélioratif.

Les héros sont toujours des jeunes hommes et des jeunes filles qui, à la suite de leur escapade dans le monde de la nature, vont réintégrer la société des hommes grâce à un mariage prestigieux ou une réinsertion valorisante. Il semble bien que ce rejet ait une lointaine origine rituelle en relation soit avec une quête initiatique, soit avec un rite de faiseur de pluie. Nous évoquerons toutes ces variantes à partir des motifs manifestés par notre conte de référence.

Le schéma initiatique est bien connu ; il débute par une séparation d'avec la société et la cellule familiale, une espèce de mort symbolique et de quête-voyage dans un monde des esprits et des morts, représenté souvent par la forêt, le monde des eaux, celui des structures arborescentes censées servir d'échelle pour accéder au monde des ancêtres et des dieux. Cette quête se termine par un retour au monde des vivants, de la société des hommes, retour qui voit la position de l'initié valorisée par son cheminement initiatique.

Le rite des faiseurs de pluie nous est connu pour l'ère bantoue méridionale grâce à l'œuvre de Frobenius[1]. Dans un conte inédit du Rwanda intitulé "Les Faiseurs de pluie Basigi", puis dans un autre conte recueilli par A. Bigirumwami[2], des traces très précises de ce rite sont repérables. Il s'agit en fait, non pas d'un seul rite, mais de plusieurs rites correspondant au degré de gravité de la sécheresse auquel ce rite veut remédier.

À ce rite sont liés l'activité sexuelle des princesses royales, la puissance du roi sacré, l'avatar léonin du roi vivant et des rois morts, le sacrifice d'une jeune fille vierge et nubile, sa consommation par un lion, son enterrement sous un arbre, sa pendaison dans un arbre, l'enterrement de jumeaux dans une terre humide, la noyade d'un être humain dans une rivière ou un lac, la conjonction d'un humain avec un serpent, la naissance de jumeaux portant une tache lunaire sur le front et la conjonction d'une peau de lion avec de l'urine. Tous ces items et motifs se retrouvent dans l'un ou l'autre des contes rwandais ainsi d'ailleurs que dans les contes du Zaïre[3].

Ayant situé notre conte sur le plan psychologique, initiatique et rituel il nous reste à voir dans le détail quels motifs, quels items et quels stéréotypes narrativo-discursifs sont présents dans le conte, comment ils s'agencent, quelles variantes on peut trouver dans d'autres contes.

STRUCTURES DISCURSIVES

La situation initiale qui révèle un manque est un stéréotype narrativo-discursif très courant : un homme épouse une femme dont il a une fille, la mère meurt et le père se remarie. On ne peut donner ici le rang de motif à des énoncés qui résument cette situation car dans d'autres contes le désir de remariage du père et les difficultés qu'il éprouve à convaincre une femme de l'épouser malgré la présence de la fille qu'il a eue d'un premier lit, font l'objet de longs développements au cours desquels la future marâtre insiste sur une condition à son mariage, celle du meurtre de la fille du premier lit.

Le premier "motif" véritable est la description de l'attitude de la marâtre après le mariage : c'est la méchanceté fondamentale ou peut-être la jalousie de la marâtre qui sera la cause du départ de la jeune fille.

Le père, ayant pris la décision de se débarrasser de sa fille, part avec elle dans la forêt et, par un stratagème, l'abandonne puis retourne chez lui. Ce motif peut être considéré comme un invariant présent dans de nombreux thèmes, mais il contient aussi une plage de variance au niveau des items qui le constituent. Ici, si

---

[1] L. FROBENIUS, Erythräa-Länder und Zeiten des heiligen Königsmorden, op. cit.
[2] A. BIGIRUMWAMi, op. cit.
[3] Cf. J. KNAPPERT, op. cit.

l'on considère le stratagème employé dans l'ensemble des contes rwandais, nous sommes encore en présence d'un invariant : l'excuse employée par le père est la nécessité de s'isoler pour "faire ses besoins". Mais là où les contes diffèrent, c'est par rapport à la présence ou l'absence de détails, de précisions dues sans doute à la mémoire ou au caprice du conteur.

Avant de préciser en quoi consiste la variance dans une étude basée sur la structure des figures ou images ou motifs, une remarque s'impose. Pour faire du motif un invariant absolu, il faut atteindre dans sa description un degré d'abstraction très avancé, et ce, indépendamment du fait qu'un motif peut apparaître comme une variable dans un ensemble de textes ayant la même structure narrative. Le motif décrit comme "Père allant perdre ses enfants en forêt" entretient une relation de similitude avec le motif "Serviteurs allant perdre des enfants en forêt". Aussi bien au niveau figuratif qu'au niveau fonctionnel, ces deux motifs sont comparables. Doit-on dans ce cas parler d'un seul motif ou de deux motifs ? Nous proposons pour résoudre ce problème une double définition du motif, une définition fonctionnelle à un niveau abstrait qui ne reconnaîtrait comme motif qu'une configuration discursive susceptible de posséder une configuration inverse ou symétrique, repérable dans la littérature ethnique mondiale, puis une définition interne en extension structurant sur un arbre à choix binaires les variantes internes représentant une logique des possibles figuratifs. La définition interne se lirait donc sur l'arbre et de haut en bas sur un axe allant du plus abstrait au plus concret ; le bas de l'arbre étant fait d'items très variés et le haut de l'arbre de parcours figuratifs spécialisés. Ces motifs, ou séquences, ou configurations discursives manifestées par des parcours figuratifs spécialisés et des items spécifiques se distingueront des stéréotypes narrativo-discursifs, d'une part par le fait qu'ils ont une fonction déterminante dans le déroulement du conte, d'autre part parce qu'il est possible d'en inverser le contenu. La situation initiale de notre conte ne peut être un motif, car il n'est pas possible de définir une situation inverse ou symétrique, tandis que nous pouvons concevoir que le premier motif du conte soit appelé "Expulsion en forêt" et qu'il ait comme symétrique le motif "Réintégration dans la société humaine". Le premier motif est susceptible d'être manifesté par un certain nombre de parcours figuratifs faisant appel à des items très variés. Pour l'ensemble de la littérature ethnique rwandaise, on peut dresser une liste de ces variantes, liste non exhaustive mais rendant compte des récits connus de nous :

– Le premier choix qui s'opère est celui du personnage qui accomplit l'action d'expulser physiquement le ou les enfants : Le père/les serviteurs

– Les serviteurs peuvent être des individus repérés par leur rang social ou bien par un lien familial avec la personne qui sur le plan cognitif est la cause de l'expulsion et non l'exécutant.

– Le but recherché peut être la mise à mort de la victime ou simplement son abandon à la merci des dangers de la forêt.

– La victime peut être effectivement tuée ou simplement abandonnée.

– La victime peut être sauvée avant d'être tuée ou abandonnée.

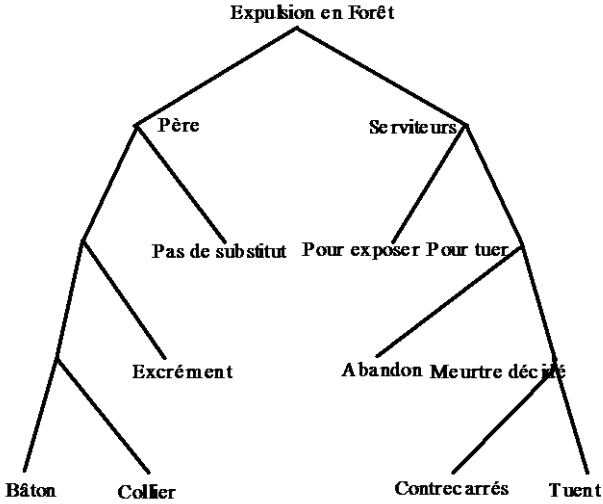
– Le père peut s'éclipser en utilisant un quelconque stratagème.

– S'il utilise le prétexte "d'aller faire ses besoins" il peut ou non utiliser un substitut magique pour répondre à sa place.

– S'il utilise ce substitut, ce peut être l'étron qu'il a déposé ou bien une amulette quelconque, bâton, collier, etc.

Le tableau ci-après rend compte de la structure du motif suivant une logique des possibles figuratifs. Suivant que le conte utilise tel ou tel parcours, la dernière figure du parcours conditionne la suite du récit et la nature du motif suivant. Les items en tant que tels sont conditionnés par le système des objets spécifiques d'une culture donnée ; ils n'ont pas véritablement de rôle fonctionnel dans le récit, mais ils peuvent malgré tout, de par leur fonction dans la société, fonction pragmatique ou fonction rituelle, influer sur la nature du motif suivant le motif dont ils font partie. Étant donné un panier ou tout autre objet, il existe un certain nombre de motifs qui peuvent l'inclure parmi leurs figures constituantes.

Ce qui nous permet de faire l'hypothèse que le récit populaire est généré à partir de plusieurs plans directeurs : soit qu'un thème sélectionne les motifs dont il a besoin, soit qu'un motif premier entraîne l'apparition du suivant, soit que la présence de certains items conditionne l'apparition de motifs utilisant ce même item. C'est ainsi qu'on peut mieux comprendre les transformations et inversions symétriques des différentes versions d'un conte, de l'évolution des thèmes et de la logique interne du conte indépendamment des motifs qui le constituent.



En effet dans un corpus de 350 contes, dont une trentaine débutent par la même séquence initiale que notre conte et qui comportent tous le motif "Expulsion en forêt", on trouve les variantes indiquées sur le tableau ci-dessus. Suivant le parcours emprunté, le motif suivant diffère ; sauf dans la branche gauche où les différents items ne conditionnent en rien la suite du récit.

Dans ce conte, le motif suivant n'est pas celui qui statistiquement serait le plus probable compte tenu du corpus rwandais. Nous nous attendrions à voir la jeune fille chercher immédiatement refuge dans un arbre alors qu'elle traverse la rivière et est guidée par deux oiseaux. Bien qu'il ne soit pas mentionné que les oiseaux habitent dans un arbre on pourrait penser que c'est dans un arbre que les oiseaux l'emmènent ; cependant, rien dans le conte ne l'indique. Nous sommes en présence de ces animaux à comportement humain qui sont des items courants du

motif des "Alliés animaux" que nous appellerons "Animaux secourables". La manifestation de ce motif est réduite à un parcours figuratif très restreint puisqu'ils ne font qu'accorder l'hospitalité à la jeune fille et ne l'aident pas à accomplir des tâches surhumaines, comme c'est souvent le cas dans ce motif. Ces animaux secourables vont en général par trois et représentent les différentes espèces vivant dans l'air, dans l'eau et dans la terre. Ici, il n'y a que deux sortes d'animaux : des oiseaux qui vivent dans l'air et dans les arbres, et le chat qui vit sur terre et dans les arbres. La constance du noyau sémique "arbre" préfigure déjà le rôle que jouera l'arbre par la suite. L'item "chat" permettra l'introduction retardée du motif "ascension d'un arbre". Le chat qui accueille la jeune fille chez lui et fait figure de grand seigneur est un item pivot, car il possède de nombreuses valences qui permettraient la manifestation de nombreux parcours figuratifs appartenant à des motifs différents. Le motif sélectionné est unique dans le corpus rwandais. Alors qu'on s'attendrait à voir le chat épouser la jeune fille et se métamorphoser en jeune prince, ou bien l'épouser et dévorer tous ses enfants. Le parcours figuratif qui se manifeste est celui de l'interdit de manger des fruits d'un arbre particulier qui participe du motif plus général de "l'interdit" (négatif de "l'épreuve obligatoire"). Les variantes attestées dans le corpus rwandais sont l'interdit de sortir au soleil, l'interdit de dévoiler un secret, l'interdit de manger du miel et l'interdit de pénétrer dans une pièce. L'interdit en tant que motif comprend sa transgression et forme avec elle un motif plus ou moins discontinu ; tôt ou tard viennent la transgression et ses conséquences. On pourrait, à la rigueur, voir de un à trois motifs dans cette suite obligatoire de parcours figuratifs, mais pour notre conte il s'agit en fait d'un seul motif car la transgression de l'interdit n'a pas de conséquences en dehors des limites du motif ; et même les conséquences de la transgression sont escamotées puisque, très prosaïquement, le chat fait soigner la jeune fille et elle guérit. Point de prince charmant pour la tirer de ce mauvais pas. Ce motif du prince charmant est, comme celui de l'ascension dans l'arbre, repoussé à plus tard. C'est en fait l'item "chat" qui assure la continuité avec le motif suivant. Le motif précédent, qui en général conditionne la manifestation du motif "Retour vers le monde des humains", est le motif qui met en scène le séjour du héros ou de l'héroïne dans un village d'animaux ou d'esprits, dans un monde souterrain ou sub-aquatique ou aérien. Et c'est à l'issue de ce voyage de retour qu'intervient en général l'interdit de révéler d'où proviennent les richesses rapportées. Encore une fois ce nouveau motif est escamoté et c'est un parcours figuratif redondant qui se manifeste : celui d'une nouvelle ascension dans l'arbre et d'un renoncement de la jeune fille dû à la fatigue, tandis que le chat grimpe en haut de l'arbre et réussit à couper un bâton de marche pour la jeune fille qui veut rendre visite à sa famille. Ce bâton, bien sûr, est un des items possibles pour le motif envisagé, c'est le talisman qui assurera le retour sans périls vers la famille, puis plus tard le retour auprès du chat. Mais une fois de plus, aucun motif immédiat n'utilisera cet item, ce n'est que plus tard que nous en retrouverons la vraie nature et la fonction. Le motif qui suit tous ces motifs avortés est celui du mariage de la jeune fille avec le roi. La jonction est faite grâce à un stéréotype narrativo-discursif dans sa forme la plus concise, mais très fréquent dans le corpus rwandais.

Les chasseurs du roi aperçoivent la jeune fille et vont en porter la nouvelle au roi qui désire aussitôt posséder cette beauté. Le conte se passe de la triplication si

courante au Rwanda, les chasseurs sont crus tout de suite, point n'est besoin de faire appel aux différentes classes sociales pour confirmer la nouvelle. Par contre, le parcours figuratif de l'enlèvement se fait en trois étapes, échec des chasseurs qui trouvent la jeune fille envolée puisqu'elle est retournée chez elle ; échec de la première tentative du roi faite selon les usages sociaux (les chasseurs essuient un refus de la part du chat), deuxième échec du roi qui se déplace lui-même avec deux génisses (les génisses se battent à l'entrée du Rugo[1], ce qui est un mauvais présage) ; la troisième tentative basée sur la violence réussit : on brûle la maison du chat.

Le motif suivant est, lui aussi, traditionnel au Rwanda : le protecteur animal de la jeune fille suit celle-ci à la cour, y est bien accueilli et mène une vie heureuse. Dans la plupart des cas et pour ce qui est du thème de "l'Enfant rejeté", c'est le frère qui, ayant pris forme bestiale, retrouve son apparence humaine à la cour du roi. Dans notre conte le chat se cache dans le bâton qu'il avait coupé pour la jeune fille, ce bâton est emporté par les serviteurs du roi et le chat retrouve son apparence une fois à la cour. Le motif est donc bien le même et il permet de comprendre que le bâton a toujours été un moyen pour le chat d'accompagner la jeune fille.

Le conte s'achève de façon traditionnelle sur le bonheur de la jeune fille et de ses alliés animaux, car elle retrouve, à la cour du roi, les oiseaux qui l'avaient recueillie.

Un motif n'a pas été utilisé dans ce récit, c'est la vengeance de la jeune fille par la punition de la marâtre et même quelquefois de son père. Ce motif termine en général ce type de conte dans le corpus rwandais.

Si l'on compare notre conte au conte type du thème de l'"Enfant rejeté" dans la forêt, on s'aperçoit que notre conte est fidèle au type ; mais si l'on compare les parcours figuratifs, on voit que des parcours appartenant à d'autres types ont été insérés. Le tableau ci-après présente ces similitudes et ces différences.

On voit comment les changements d'items amènent des changements de parcours figuratifs sans véritablement changer la structure des motifs et leur nature. On voit même comment les changements d'items sont furtifs, le frère qui se transforme en lion devient un chat qui se transforme en bâton. Il semble que l'on assiste ici à une tentative de profanisation, le rôle des animaux, l'interdit, sa transgression et sa punition semblent vouloir donner une leçon d'obéissance, de même que certaines versions font de la transformation du frère en lion une transgression d'interdit. La punition des parents a été supprimée, ce qui est cohérent avec la volonté moralisante et d'éducation des enfants. Le conte type se trouve lui à un autre niveau, il est beaucoup plus proche d'une réalité mythique et psychanalytique, il cherche beaucoup moins à éduquer qu'à rappeler un parcours mythico-initiatique que l'on peut reconstituer grâce aux nombreuses versions centrées sur ce même thème.

Pour comprendre les glissements successifs qui ont fait apparaître et se manifester les parcours figuratifs et les items des versions modernes du thème, il suffit d'examiner les différents parcours
figuratifs qui manifestent le motif de l'expulsion en forêt. Les versions qui nous semblent les plus proches du mythe sont celles qui donnent pour raison de

[1] Terme kyniarwanda pour désigner l'enclos

l'expulsion une famine ou une sécheresse. À partir de ces parcours qui pourraient être résumés sous l'étiquette "manque de pluie", ce sont les oncles paternels ou maternels, le père, puis la marâtre qui prennent la place de la société comme cause de l'expulsion des enfants. La profanisation de l'expulsion est basée sur le vecteur sémantique suivant :

Divin	Royal	Familial

Les dieux expulsent, les rois et les devins font de même, suivis en cela par les pères, les oncles, les marâtres et d'autres encore.

UN ARCHÉTYPE

Des récits bantous du Zimbabwe, du Zaïre, du Rwanda font explicitement référence à un sacrifice à la pluie. Ces récits ont sensiblement la même structure de motifs, de nombreux parcours figuratifs sont les mêmes et un grand nombre d'items se retrouvent tels quels. Par contre, un certain nombre de motifs ont été inversés, les mêmes items ont été différemment agencés, ont changé de fonction, les mêmes acteurs se trouvent dans des situations spatiales inversées. Si l'on voulait reconstituer le prototype du récit, nous aurions ceci :

– la pluie ne tombe plus sur un royaume et la famine menace ;
– on consulte les devins ;
– ceux-ci indiquent qu'un lion a avalé la pluie ;
– il faut sacrifier une ou deux jeunes filles et un garçon ;
– les jeunes filles doivent être de sang royal, nubiles et vierges ;
– des serviteurs exposent en forêt les victimes ;
– ils construisent une hutte pour les victimes ;
– ils se réfugient dans les arbres ;
– là, les jeunes filles se couchent sur un lit ;
– le jeune homme se hisse sur un support élevé ;
– les victimes appellent le lion dont le rugissement est assimilé au tonnerre ;
– le lion pénètre dans la hutte et est tué par le jeune homme
– on le dépèce, il pleut ;
– Le jeune homme épouse la princesse royale ;
– la peau conjointe à de l'urine humaine servira comme charme de pluie.

Le motif central est ici un jeune héros qui tue le monstre, délivre la princesse, l'épouse et remplace le vieux roi dont les forces magiques diminuées n'assuraient plus la venue de la pluie[1].

Alors que le motif central de notre conte et du conte type est une jeune fille dans un arbre qui grâce à un allié animal survit et épouse un roi.

---

[1] Pour cette reconstruction cf. L. Frobenius, op. cit., A. Bigirumwami, "Umuhungu wakijije mushiki we agiye kugurwa imvura", op. cit., p. 217, "Les Basigi, détenteurs de la pluie", conte rwandais inédit, S. Feldmann, "The Maiden who was sacrificed by her Kin," (Akikuyu) n° 97, op. cit. et J. Knappert, "Rom" (Alur) et "Zangu and the Lion" "(Alur), op. cit.

Ce sont les items, qui ont le mieux résisté à l'érosion profanisante, les motifs se sont inversés, les parcours figuratifs se sont adaptés, mais la structure en motifs est restée stable.

PROTOTYPE
EXPULSION EN FORÊT/ OPPOSANT ANIMAL/ ASCENSION/
PROTECTION/ MARIAGE
TYPE
EXPULSION EN FORÊT/ ALLIE ANIMAL/ ASCENSION/
ENLÈVEMENT/ MARIAGE

Les similitudes au niveau des parcours figuratifs sont nombreuses, citons, en faisant appel à des versions différentes :

PROTOTYPE	TYPE
ÊTRE EMMÈNE EN FORÊT	ÊTRE PERDUE EN FORÊT
UTILISATION D'UN REFUGE	HUTTE CONSTRUITE DANS L'ARBRE
MÉDIATION DES SERVITEURS	INTERVENTION DES CHASSEURS
COHABITATION DES SEXES	COHABITATION ANIMAL MÂLE/FILLE
ÉLÉVATION SOCIALE D'UN CONJOINT	MARIAGE GLORIFIANT

Quant aux items, il est inutile d'en donner la liste tant elle est évidente. Le problème que pose une analyse en motifs est que l'on peut à volonté jouer sur le degré d'abstraction des motifs et qu'en fin de compte tout récit pourrait être ramené à une structure semblable si l'on définit les motifs avec un très grand degré d'abstraction. D'autre part, ce qui est remarquable c'est que ce sont les éléments les plus larges et les plus étroits qui restent constants et ce sont ceux d'importance moyenne qui sont le plus sujets aux variations.

DU CONTENU DES DIFFÉRENTES STRUCTURES

Si nous reprenons les motifs et les différentes structures qui s'enchaînent, l'universalité des contenus est évidente ; elle est à peine teintée par la spécificité socio-culturelle de la société dans laquelle le conte a été trouvé.

Nous avons déjà dit que le stéréotype narrativo-discursif du début était typique des contes en milieu rwandais, il n'en est pas moins vrai que le motif de la marâtre jalouse et méchante qui cherche à causer la perte de sa belle-fille est courant dans le monde entier.

Dans le folklore européen, la marâtre se contente plutôt de maltraiter la jeune fille et c'est la famine qui fait prendre au père la décision de perdre en forêt ses enfants. Ce motif de l'expulsion en forêt se manifeste aussi dans le corpus rwandais sous la forme d'une éviction due à la famine et à la sécheresse, et là, c'est le rite qui conditionne les parcours discursifs qui en découlent.

Parmi les stéréotypes, l'utilisation d'un item magique pour répondre à la place de la personne absente, se retrouve en tous lieux. Dans le corpus rwandais, c'est un moyen pour une "Fille difficile" d'échapper à son époux (ogre et hyène) en retardant la poursuite. Ailleurs c'est aussi le rôle qui est donné à divers objets qui, soit facilitent la fuite des héros en ouvrant un passage dans les eaux qui se referment ensuite (il y a là bien sûr analogie avec l'histoire de Moïse, et c'est aussi le stéréotype du bâton utilisé par la "Fille difficile" rwandaise), soit érigent des difficultés géographiques entre le poursuivant et les poursuivis : montagnes, forêt d'épineux, rivière, ravins sont autant d'obstacles créés magiquement[1].

[1] Cf. Les contes européens mettant en scène des enfants poursuivis par une sorcière ou par un ogre.

L'utilisation d'excréments comme objets magiques est courante en Afrique, de même que toutes les excrétions humaines et animales jouent un rôle particulier dans la confection de charme et d'anti-nourriture au cours de cérémonies rituelles d'initiation[1]. Il y a bien évidemment une relation de symétrie entre l'excrément et l'anus, la bouche et la parole qui pourrait s'écrire en termes Straussiens :

excrément : anus :: parole : bouche

Si dans certaines versions cet élément disparaît en tant qu'item cela est dû à la personnalité de ceux qui recueillent les contes qui, soit censurent le conte, soit provoquent une autocensure chez le conteur. L'excuse évoquée dans notre conte porte la marque de cette profanisation qui gomme le rapport analogique sacré perçu par la civilisation primitive.

Le passage de la rivière est un autre stéréotype qui indique le passage du monde profane au monde sacré des esprits, des morts, de la brousse. Son origine est trop connue pour que nous insistions. Notons cependant qu'en milieu Bantou et interlacustre l'eau est toujours le milieu d'où la vie a surgi et où elle retourne, c'est là qu'habitent les morts, c'est de là que sont venues les vaches.

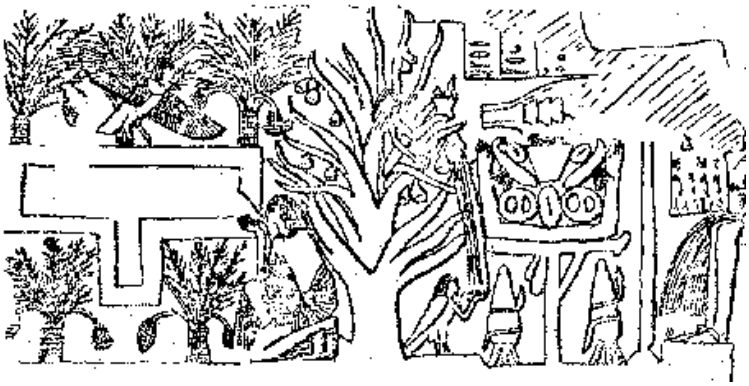
Les deux oiseaux qui viennent prendre la jeune fille par la main sont des représentations numineuses fort connues, aussi bien dans la tradition grecque qu'égyptienne. Si l'image évoque pour un Européen, Blanche-Neige guidée par les oiseaux dans la forêt, elle se rattache encore plus étroitement aux deux déesses égyptiennes Isis et Nephthys qui guident la reine Nefertari dans son périple vers le monde des morts ; celles-ci sont représentées sous la forme de deux oiseaux. Les oiseaux sont aussi en Égypte la représentation du ka[2] des morts. Un relief provenant d'une tombe thébaine représente un grand nombre de motifs des contes rwandais que l'on pourrait rattacher au thème de la réclusion des filles. Sans partager entièrement les vues de Robert Graves, ce relief, représenté ci-dessous, semblerait accréditer la théorie iconotropique de l'auteur anglais : "On pourrait définir le mythe véritable comme un spectacle rituel ou rite mimé donné en représentation au cours de fêtes publiques, et dont les scènes figuraient souvent sur des murs de temples, sur des vases, des sceaux, des coupes, des miroirs, des coffres, des boucliers, des tapisseries, etc. Si certains mythes paraissent surprenants au premier abord, c'est souvent parce que le mythographe a, par erreur ou délibérément, mal interprété une représentation sacrée ou un rite dramatisé"[3].

---

[1] Cf. R. JAULIN, *La mort sara*, coll. 10/18 et textes inédits sur le Yondo, société initiatique du Sud du Tchad.

[2] Le ka est une des formes de l'âme d'un défunt et les oiseaux à têtes humaines appartiennent au monde des morts. Des peuplades hamites conçoivent aussi l'âme sous forme d'oiseau.

[3] Cf. R. GRAVES, op. cit.



L'adoption de la jeune fille par le chat est ambiguë, car, si la suite du conte présente le chat plus comme un père adoptif qu'un mari, bien qu'il ne cède la jeune fille que contraint et forcé, le séjour de Ntakarengimfubyi peut être considéré comme une cohabitation avec un conjoint. Le conte du Chat botté en Europe n'a que peu de similitude avec ce thème sauf sur le plan narratif, car il s'agit dans les deux cas d'un sujet déshérité qui a comme adjuvant un chat et qui finit par se conjoindre avec la royauté. Par contre le chat en tant que dieu des enfers, diable dans la terminologie chrétienne, trouve sa place dans la perspective d'un parcours initiatique dans le monde inférieur. Il se rattache aussi à la tradition ésotérique égyptienne où il est un personnage infernal sous le nom de Bubastes.

Les arbres fruitiers sont représentés dans le relief ci-dessus comme étant le jardin de la tombe du mort, on y voit deux types d'arbres du désert : des palmiers dattiers et une espèce de baobab ; les premiers sont de simples arbres tandis que l'autre est habité par un esprit. On connaît la valeur magique du baobab dans le sahel grâce au témoignage des contes wolof du Sénégal et il est remarquable que dans notre conte un seul arbre reste productif dans la période de sécheresse qui pousse la jeune fille à braver l'interdit. Le conte rwandais est trop bas sur la courbe de profanisation pour que l'on puisse avec précision expliquer le sens de l'interdit et la conséquence de sa transgression, mais le caractère numineux de l'arbre est resté présent au point même que le motif apparaît deux fois dans le cours du récit.

L'ensemble des items présents, entre autres l'ascension de l'arbre, le semi-évanouissement dû à la fatigue, le bâton de voyage, tout indique que nous nous trouvons en présence du passage d'un monde dans un autre. Le motif du retour au monde des vivants est courant dans le folklore de tous les pays. Après un séjour conjugal dans ce monde merveilleux et éternel des esprits, l'humain éprouve de la nostalgie pour la terre où réside sa famille et demande à son conjoint de le laisser retourner chez lui. La permission est toujours accordée, mais elle s'accompagne en général d'un interdit de révéler d'où proviennent toutes les richesses que ramène ce voyageur de l'au-delà. Les conjoints sont toujours magiciens, sorciers, fées, sirènes et la transgression de l'interdit amène à coup sûr une punition magique qui est en général l'impossibilité de retourner dans ce monde enchanté et la disparition des biens magiques offerts en présent à la famille humaine. Notre conte garde la trace de ce motif, mais la cohérence a été perdue et il ne reste que des ruines du motif que le conteur a bien du mal à agencer.

En fait, ce sont deux parcours figuratifs du même motif de l'interdit qui se chevauchent : d'une part l'interdit qui frappe le héros dans la maison de l'actant numineux. Il ne faut pas ouvrir une pièce, un coffre, ne pas manger d'un certain mets — c'est le cas de la femme de Barbe bleue, de Pandore et d'Ève—, d'autre part, on ne doit pas révéler la nature de son conjoint — Psyché, les époux de sirènes, les épouses de djinns —. Les deux types de parcours figuratif se rencontrent dans le corpus rwandais où des femmes épousent des hommes-animaux, ouvrent des portes interdites, regardent à l'intérieur de pots à lait et se laissent généralement emporter par la curiosité intempestive qui leur est universellement reprochée.

Le bâton coupé par le chat en haut d'un arbre est un item magique d'abord par son origine (sommet d'un arbre) et à cause des conditions dans lesquelles il est coupé (la jeune fille défaille, car elle est en présence d'un objet apotropaïque). En effet, ce bâton de voyage est un objet magique qui, comme nous l'avons vu, permet une fuite hors du domaine des morts, et des animaux-esprits. Ce que le chat donne à la jeune fille c'est un sauf-conduit pour traverser le monde infernal, c'est la branche de gui, le rameau d'or, la branche d'olivier dont nous parle Frazer[1]. Une fois de plus nous retrouvons la puissance numineuse de l'arbre, l'arbre centre du monde tel que le chêne géant des Saxons, l'arbre du Bouddha, l'arbre des Bantous qui pousse jusqu'au ciel et dont le feuillage, assimilé à des nuages, fait tomber la pluie sur terre.

Le conte qui jusqu'ici avait manifesté des parcours figuratifs originaux a recours pour se terminer au motif du rapt par un roi et au mariage que l'on retrouve dans de nombreuses versions du thème de "la Fille dans l'arbre".

Le stéréotype des chasseurs qui aperçoivent la fille, l'échec des tractations matrimoniales, la venue du roi en personne, l'enlèvement, les retrouvailles de tous les acteurs à la cour du roi, rien n'a été oublié. Par contre, un certain nombre de figures ont été ajoutées pour assurer la coordination de ce dernier épisode avec les épisodes précédents.

Pour ne pas rendre inutile le parcours figuratif ébauché du retour dans la famille, on explique l'échec des chasseurs par ce détail. L'échec du roi est dû à un mauvais présage : les vaches qui se battent : ce qui motive le recours à la force. On a là une logique très profane même si le présage fait partie de la culture rwandaise. En effet, le parcours figuratif le plus fondé mythiquement est la destruction par le feu de l'habitation du chat. Le feu est un véhicule qui permet le passage d'un état à un autre : le bois solide se transforme en fumée gazeuse, l'eau qui bout disparaît en vapeur, le cru devient cuit et consommable. Or ici il s'agit bien de métamorphoses ; la jeune fille est "crue", le feu la rendra consommable (ceci s'entend dans tous les sens possibles), le chat, lui, deviendra bâton. On retrouve pour le chat le motif de la métamorphose par le feu qui prend un parcours figuratif original : au lieu qu'un homme lion redevienne complètement humain quand on a brûlé sa peau animale, un chat par la peur du feu et des hommes se réfugie dans un bâton. C'est à la cour du roi qu'il recouvrera sa forme initiale, de même que le lion. Ces métamorphoses, qui jouent sur trois états de la matière : humain, animal, végétal, sont communes à l'ensemble des contes du monde entier.

---

[1] Cf. J. FRAZER, op. cit.

Quant au *happy end* final, il n'a rien pour surprendre le lecteur. On réunit les acteurs ensemble dans une espèce de paradis sur terre. Il est cependant remarquable que le conteur ne fasse pas mention de la famille de la jeune fille et de la punition obligatoire de la méchante marâtre ; il faut dire qu'il s'est enlevé toute possibilité de recours à ce motif en insérant dans le corps du conte le motif du retour.

Nous avons donc vu que ce conte n'est pas original par ses motifs que l'on retrouve partout ailleurs. Il l'est, par contre, dans le corpus rwandais, car les parcours figuratifs utilisés et les items sont peu courants, les deux oiseaux, le chat, le bâton, l'interdit de l'arbre pourraient hypothétiquement être raccordés à une tradition mythique moins intégrée que les motifs qui constituent le thème de la "Fille dans l'arbre". On voit ici à l'œuvre un mode de composition et d'évolution d'un thème par enchâssement de parcours figuratifs inhabituels dans une succession réglée de motifs traditionnels.

DE L'INTERPRÉTATION

En fait l'interprétation recouvre deux formes d'amplification et d'analyse du conte, d'une part la totalité du récit recouvre un thème qui ne prend toute sa valeur que si on le situe par rapport à une problématique mentale de type infantile, à la représentation figurée de peurs, de désirs, de sentiments, de culpabilité, de défense du Moi, de surcompensations en un mot d'affects ; d'autre part, les motifs et les items appartiennent à une logique mythique, rituelle et magique.

Le personnage destinateur dans le conte est la marâtre, elle représente pour l'enfant le côté incompréhensible, frustrant et agressif de la propre mère de l'enfant qui ne peut, sous peine de souffrir d'un atroce sentiment de culpabilité, diriger sa propre agressivité et ses désirs de mort contre celle-ci ; la marâtre devient donc inévitablement la personne contre qui on peut tourner son agressivité. Elle devient un substitut envers qui il n'est plus besoin de refouler ses sentiments de haine. Sur un autre plan, la marâtre est la représentation idéale de la femme qui vole à la fille l'amour de son père. La mère, même si elle est ressentie comme rivale à un niveau plus ou moins inconscient, ne peut symboliser avec autant de violence, cette voleuse d'affection qu'est toujours l'autre femme, car la jeune fille a toujours besoin de l'affection de sa mère.

L'enfant tire un double bénéfice en liquidant la mère dans son rêve éveillé, dans son affabulation fantasmatique : tout d'abord, il devient orphelin, ce qui répond à deux pulsions sur le plan psychique : le refus de la mort, exprimé par le refus de descendre d'une femme mortelle et animale en s'inventant une autre famille appartenant au monde des esprits immortels et des forces magiques, la désir d'attirer vers soi, la compassion et l'attention d'autrui, d'être malheureux en sachant que l'on va être consolé ; le deuxième bénéfice tiré de la liquidation par le sort de la vraie mère est la possibilité, par ce fait ouverte, de s'abandonner aux sentiments négatifs, meurtriers, à la projection sur le personnage de la marâtre ou de la co-épouse, de la méchanceté, de la noirceur que l'on ne peut dominer en soi.

Le personnage de la marâtre est alors chargé de toute l'énergie négative que l'enfant prête à sa propre mère et dont la mythologie reconnaît l'existence à travers le thème de la "Mère dévorante" et le motif de la sorcière, de l'ogresse, de la vieille femme, de la noire Kali, de la Mort. Par ailleurs, il la charge aussi de toute sa

propre noirceur en l'utilisant comme une espèce de bouc émissaire. L'enfant sait bien que s'il est expulsé, c'est à la fois à cause de sa propre méchanceté et de celle de sa marâtre.

Le personnage de la forêt est aussi ambigu que celui de la marâtre, comme l'arbre qui la représente, il est à la fois refuge, et monde plein de mystères effrayants. Il semble cependant que ce sont surtout les adultes qui ont peur de la forêt et qui transmettent cette peur à leurs enfants. Ces derniers se sentent plus proches des animaux de la forêt et des arbres que des adultes qui les entourent. C'est très souvent que l'on expose les enfants aux bêtes féroces, aux éléments, mais ceux-ci se montrent beaucoup moins terribles que leurs parents humains, car, ils prennent soin d'eux, les nourrissent, leur construisent des maisons qui sont plus adaptées à leur taille et à leur goût que les maisons faites par des adultes pour les adultes.

L'adoption par une famille d'animaux, les végétaux secourables, l'eau qui berce au lieu de noyer, voilà ce qui attend l'enfant que l'on expose en forêt...

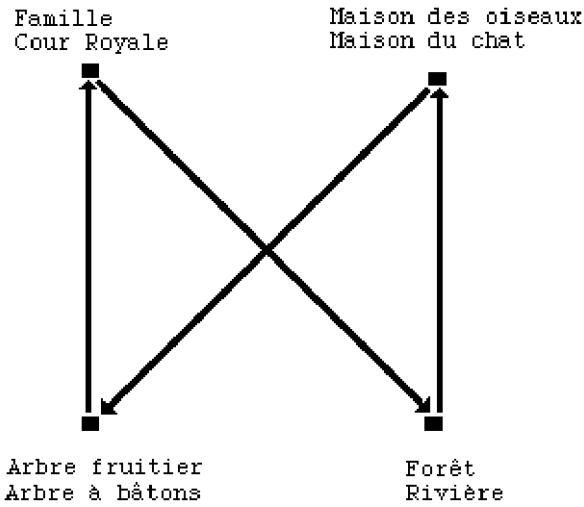
L'enfant a confiance dans la nature ou peut-être plus exactement dans son pouvoir magique de la dominer, comme, un temps, il dominait sa mère par ses cris et ses pleurs.

L'excrément qui parle est aussi un phantasme de type infantile, au plan symbolique il y a analogie entre l'expulsion de l'excrément et la mise au monde de l'enfant expulsé du corps de sa mère ainsi qu'avec l'expulsion de l'enfant du corps social. On voit ainsi se profiler ce qui pourrait être le sens le plus profond, le plus enfoui, du conte. C'est à dire l'instauration d'un devenir cyclique garant de l'immortalité de l'homme.

D'ailleurs, les changements de monde, de maison, de statut, les évanouissements, les retours, les départs fondent la structure de surface comme la structure profonde du conte. Cette circularité, qui a pour principal modèle le cycle de la végétation et qui informe le cycle initiatique a pour schéma symbolique le signe de l'infini, le huit renversé "∞", que nous retrouvons dans le carré sémiotique.

Partie de la société et expulsée en forêt, la jeune fille passe brutalement d'un terme à son contradictoire. Cependant dans cette forêt elle retrouve un foyer, une maison : ce qui la place au niveau du terme contraire. De là, elle passe dans l'arbre qui est le contradictoire de la maison des animaux en tant que lieu interdit, et de l'arbre elle reviendra à la société. Son périple la fait passer, grâce à un certain nombre de médiations, d'un état social défavorable (orpheline à qui rien n'est épargné) à un état social très favorable, celui d'épouse d'un roi.

Nous sommes en présence d'un conte qui a la même structure discursive que le conte de Cendrillon en Europe. Le bal, comme lieu des médiations, est remplacé par la forêt, l'interdit de grimper à l'arbre est du même type que celui de rester debout jusqu'à une heure avancée. Le sommet de l'arbre et le sommet de la journée sont des lieux de passage et de transformation comme le démontrent les contes du monde entier.



L'arbre est une échelle qui va du monde chthonien au monde de là-haut, de même que minuit est l'heure qui ouvre le passage entre le monde souterrain et le monde de la surface.

Ce parcours sémiotique qui correspond bien à une initiation, à une purification, est psychologiquement motivé. Qu'il s'agisse de punir les parents de leur méchanceté, qu'il s'agisse de se punir soi-même de sa propre méchanceté, le séjour, loin de la cellule familiale, reste une période de recherche d'un nouvel équilibre mental loin des contraintes et des tiraillements.

Si beaucoup d'adolescents fuguent et fuient leur milieu familial, c'est autant pour fuir une situation de dépendance et de désespoir que pour acquérir un nouveau statut à l'intérieur d'un autre groupe. Ce qui revient souvent à subir une nouvelle forme de dépendance.

Cette retraite introduit, bien sûr, par sa durée, le temps comme médiateur et comme facteur de la reconquête d'un équilibre, l'effacement de la faute et le désir du retour au sein de la famille.

Les épreuves subies au cours de cette retraite sont aussi un facteur de mûrissement qui peut changer les données du problème conflictuel familial. Dans notre conte, la jeune fille est prise en charge par deux types d'animaux, puis par un mari, son seul geste autonome est la transgression de l'interdit qui, si elle a des conséquences néfastes sur sa santé physique, semble néanmoins marquer une nouvelle étape dans le mûrissement psychique, puisqu'elle reconnaît désirer retourner dans sa famille.

Il est exemplaire qu'elle doive prendre avec elle un objet appartenant au monde qu'elle va quitter : la fonction de cet objet est d'atténuer la séparation de la jeune fille d'avec son nouveau monde, c'est un talisman qui la protégera aussi bien dans le monde du chat que dans le monde des hommes.

L'attachement que certains portent aux lettres des êtres aimés, aux boucles de cheveux, aux vêtements, ressortit de la même logique inconsciente et magique. En emportant et en gardant avec soi un morceau de ce que l'on quitte, on garde le contact et la séparation est moins cruelle ; c'est une forme de magie sympathique.

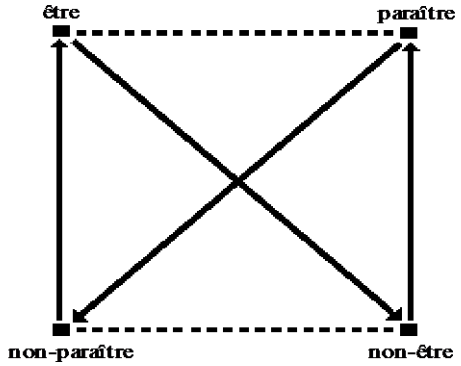
Ces remarques nous amènent à poser une fois de plus le problème du statut exact du rôle des oiseaux et du chat dans la vie de la jeune fille. On serait tenté d'y voir des amants, des expériences amoureuses sur un mode très infantile avec les oiseaux, sur un mode plus sexualisé avec le chat.

Dans de nombreuses civilisations africaines, l'offre par le garçon de nourrir la jeune fille dans sa propre maison et l'offre par la jeune fille d'aller préparer la nourriture dans la maison du garçon est en fait un contrat de type sexuel. La représentation graduée des partenaires sexuels par des oiseaux, puis un chat, puis un roi, est peut-être un fantasme sécurisant dans la mesure où les oiseaux et le chat représentent à la fois la douceur et la fureur sexuelle.

On peut voir là, le même phénomène que celui qui donne la double qualification au futur époux, celle de dragon et celle de héros sauveur de vierges[1]. L'interdit transgressé, la consommation d'un fruit interdit est déjà dans la tradition européenne assimilée à l'expérience sexuelle, dans la tradition africaine l'arbre et ses fruits est souvent assimilé au sexe de l'homme ; il est aussi inversement assimilé à la femme et à son sexe dans les cérémonies d'initiation où les jeunes initiés mâles doivent faire la preuve de leur virilité avec un arbre et ses anfractuosités. La fatigue de l'ascension, les défaillances associées aux fruits, au bâton ne font que conforter l'isotopie sexuelle sous-jacente.

À nouveau, le bâton que la jeune fille emporte dans son voyage de retour, qui sert de refuge au chat dans son voyage matrimonial apparaît comme un nœud d'isotopies où se fondent le psychanalytique, le symbolique et l'initiatique conçu comme un voyage à travers les différents plans de l'existence, entre la vie et la mort.

Si l'on projette sur le carré sémiotique les catégories véridictoires engendrées par l'opposition être/paraître, et les catégories initiatiques vie/mort, on découvre la logique du conte :



NON-MORT NON-VIE

Il s'agit alors de démontrer que la mort est bien un paraître, donc qu'elle n'est qu'un lieu de passage. Le réel est le terme complexe qui neutralise l'opposition vie/mort ; la jeune fille quitte la vie, c'est-à-dire famille et société, pour accéder à la

[1] Cf. O. RANK, op. cit.

non-vie en forêt et non directement à la mort. De cette non-vie, elle accède à la mort guidée par les oiseaux, mais cette mort est un paraître aussi bien pour sa famille qui la croit morte que pour elle qui accède au monde des morts qui n'est qu'une réplique du monde des vivants. Dans la mesure où elle mène une vie normale avec un être qui la nourrit et lui offre sa maison il devient évident que cette mort est une non-mort ; d'autant plus qu'un interdit transgressé n'est même pas fatal. Cette non-mort n'est qu'une étape, un lieu autre, car elle peut d'une part revenir visiter sa famille et d'autre part, chassée ou délivrée de ce monde par le feu de la passion du roi, venir s'épanouir à la cour royale à la chaleur de l'amour du roi. Ce cycle évoque sans aucun doute le cycle des plantes et des graines.

plante → graine → engrangée → brûlis → mise en terre → revivification
interdits : soleil, feu, pluie, eau
famille → fille → confinement → incendie → coït → élévation
interdits : monter à l'arbre, manger le fruit

Le schéma est explicite, le confinement dans la maison du chat et les interdits qui y sont associés sont de même nature que l'engrangement et les interdits qui pèsent sur les semences. Monter à l'arbre équivaut à chercher le plus de lumière et de soleil possible ce qui est néfaste à la conservation des graines, manger, dans la période de sécheresse pendant laquelle la graine doit sécher, des fruits pleins d'eau, est aussi néfaste pour les semences. La mise en terre et le premier coït de la jeune fille avec un roi sont souvent associés dans les rites de semailles pour assurer la fécondité des graines. Dans le corpus rwandais les contes représentatifs des thèmes de l'*Enfant Fabriqué* et de la *Fille dans la Calebasse* sont encore plus explicitement reliés aux rites agraires et au mythe d'Osiris, esprit du grain.

On voit, de ce fait, combien le conte et son ancêtre le mythe, sont liés à l'activité psychique qui s'appuie d'une part sur ses propres processus et affects, d'autre part sur la projection de ses fantasmes et de ses désirs sur les processus de la nature.

Ce n'est pas un hasard si ce sont des animaux qui recueillent la jeune abandonnée. Repoussée par les adultes, c'est auprès d'animaux plus à sa taille qu'elle trouvera refuge, et, nous l'avons vu, la douceur de leur pelage ou de leur plumage n'est pas sans influencer le choix d'adjuvants. Ces animaux sont tous arboricoles et permettent la satisfaction du fantasme de refuge dans les arbres ou dans la cabane dans la forêt. Il est question de se cacher au milieu d'une nature imaginée apaisante et réconfortante, de panser ses plaies psychiques et de vivre en harmonie avec des êtres qui facilitent la projection de tous les affects sans qu'apparaisse chez l'enfant un sentiment de culpabilité. L'interdit que finalement l'enfant s'impose à lui-même en tant que rêveur éveillé est la marque de sa sociabilité profonde qui ne lui permet pas d'imaginer un monde totalement dépourvu d'interdit et d'un régime de punition et de châtiment. Cette reconstruction d'un monde socialisé dans un monde naturel hante l'imagination des adultes et celle des enfants comme le prouvent la littérature mondiale et les contes eux-mêmes.

Cet interdit et la punition de sa transgression ne sont en fait qu'une tentative de l'esprit infantile pour trouver une cause à l'état de disgrâce imméritée dans lequel ses parents l'ont plongé, et une médiation, une compensation permettant de rétablir l'ordre antérieur ; mais comme toute peine mérite salaire et qu'au fond il faut bien prendre l'avantage sur les parents, ce retour à la quotidienneté se fait sur un mode mélioratif ; on est grandi par l'épreuve et l'on a droit au statut que l'on a

mérité par sa bonne conduite et son endurance devant l'adversité et le danger. Nos sociétés, de même que celles dites primitives sont bâties et fonctionnent suivant ce principe de la valeur acquise dans la souffrance et l'aliénation : ce qui en psychanalyse porte le nom de compensation ou de surcompensation. Le Moi se défend ainsi de l'humiliation ressentie par l'espoir et le besoin d'une élévation réparatrice qui lui est due. C'est la raison pour laquelle notre jeune abandonnée se doit d'épouser un Roi après avoir payé pour sa faute.

Envisagés sous un autre angle dont nous avons déjà esquissé le profil, les hauts et les bas du périple de la jeune fille sont un moyen pour l'esprit infantile de se représenter ou de croire au cycle des morts et renaissances et de refuser l'irrémédiable.

Il ressort de tout ce que nous avons exposé que si le départ du conte fait écho à une psychose d'abandon et la fin à un schéma de surcompensation pour effacer le sentiment d'infériorité et de culpabilité ressenti par l'être qui se juge mal-aimé, ce parcours psychique s'insère à l'intérieur d'une peur réelle : celle de la mort. Il est sûr que l'abandon par la mère, vécu ou imaginé, fait aussitôt affleurer à la conscience le problème du devenir, à quoi la mort met un terme. Le rejet, l'éviction hors du paradis de l'affection maternelle, s'il est une nécessité qui fonde l'indépendance et l'autonomie de l'enfant, rend présent le spectre de la mort et il est tout naturel que le Moi cherche à nier ce terme qui fait partie de l'être de la vie et à le transformer en un paraître par le jeu des morts et renaissances consécutives dont la nature nous donne l'exemple. Le but du conte est d'affirmer, grâce à ce passage dans la nature, l'appartenance à la nature. Elle permet de bénéficier de ce processus cyclique, seule immortalité concevable à ce stade du développement du psychisme, stade qui fonde le sentiment religieux dans l'histoire des peuples et dans l'histoire des individus.

Nous avons cependant laissé de côté un aspect du conte qui fait que la jeune fille ne se définit que très rarement comme sujet. Il est pourtant patent que le rôle des femmes dans les contes qui ne sont pas ouvertement le support d'une didactique à l'usage des femmes, est une compensation symbolique de leur dépersonnalisation dans la vie sociale consciente. Or, notre héroïne est un objet dont la famille se débarrasse et un objet que le roi acquiert par la violence. Nous avions déjà remarqué que son seul acte d'indépendance avait été la transgression de l'interdit ; il semble donc possible d'arguer que la période de transition entre l'asservissement à la famille et l'asservissement au mari soit vécue sur le mode du désir et de la satisfaction du désir sans référence à une autorité parentale ou sociale. D'ailleurs, elle choisit d'accompagner les oiseaux, elle choisit de suivre le chat, elle choisit de grimper dans l'arbre et de retourner dans sa famille : elle vit là sa liberté sur un mode fantasmatique en dehors de la société profane. La défaillance qu'elle éprouve lorsqu'elle veut suivre le chat (on pourrait dire suivre son animus dans la mesure où la liberté d'agir à sa guise est reconnue comme un privilège mâle) préfigure le retour au principe de réalité, à la réinsertion dans un système de valeurs patriarcales. Cet exercice de la liberté ne va pas sans son train de sentiments de culpabilité puisque la transgression de l'interdit la plonge dans une maladie indéfinie dont elle guérira sous l'égide du chat. On peut donc interpréter cette vie en dehors des normes, au milieu des animaux comme la compensation fantasmatique du servage de la femme dans la société. Le mariage étant malgré tout ressenti

comme une forme de libération et de moindre oppression dans la mesure où se trouvent auprès d'elle les animaux qui l'ont aidée, ou est-ce seulement sous forme de souvenirs qu'ils l'aident encore à supporter son état.

Le *flip-flop* dont parle Maranda[1] et que nous avons déjà reproduit, au chapitre deux, est encore une fois opérant comme structure de contenu à partir des critères consanguinité/alliance et oppression/assistance.

Cendrillon comme Ntakarengimfubyi sont des héroïnes passives qui sont le jouet de forces conflictuelles dans la société, forces qui ont leur origine dans les pulsions d'indépendance et de soumission du psychisme humain.

La psychose d'abandon permet en fait l'expression du désir d'indépendance tandis que la surcompensation constituée par l'élévation sociale promet la soumission à l'ordre social.

Le conte est loin d'avoir livré toute sa substance et la trace de tout le travail psychique, social, religieux qu'il manifeste. Cependant, il nous semble évident qu'il est impossible de faire parler le conte en l'amputant de sa dimension psychanalytique tant elle est liée à son fonctionnement didactique et idéologique ainsi qu'à l'ensemble des transformations, glissements, amputations dont il a été l'objet au cours de l'Histoire.

Il apparaît aussi qu'au-delà de toutes ses altérations, ses manipulations, il garde au niveau symbolique toute sa cohérence pour la société qui l'a conservé et transmis.

---

[1] Cf. P. MARANDA, "Cendrillon : théorie des graphes et des ensembles" in *Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1973.

FRÈRE ET SŒUR
(LE FANTASME COMPENSATOIRE)

Parmi les contes rwandais, il est un thème qui revient souvent, c'est celui d'une initiation amoureuse, incestueuse prélude à une intégration sociale réussie et même glorifiante.

Il s'agit d'un couple, frère et sœur, qui quittent la société dont ils font partie et entreprennent de vivre dans la forêt, loin des hommes, du foyer familial et de la culture en général. Cette épreuve a sans doute une valeur initiatique puisqu'elle permet une réinsertion parfaite dans la société. Ce thème est, bien sûr, universel.

RÉSUMÉS DES CONTES

NTAKARENGIMFUBYI (Rwanda)

Ce conte a été résumé au chapitre précédent et se trouve à la fin du volume.

BABA ET SA SŒUR (Rwanda)

1 – Deux orphelins chassés de chez eux vivent dans un rocher qui s'ouvre et se referme.

2 – Le garçon chasse pour sa sœur qui fait la cuisine.

3 – Une Hyène-ogre entend le frère se faire ouvrir le rocher.

4 – Elle imite la voix du frère et pénètre dans le rocher.

5 – En la faisant courir après des pépins de melon qui sautent dehors après avoir été mis sur un gril, la sœur se débarrasse de l'hyène.

6 – À son retour, le frère refuse de croire les propos de sa sœur.

7 – L'hyène se fait ouvrir le rocher une deuxième fois et dévore la jeune fille.

8 – Baba, qui revient de la chasse, découvre la cuisse sanguinolente de sa sœur que l'hyène a laissée.

9 – Il se rend chez l'hyène et la tue.

10 – Avant de mourir, l'hyène lui dit de lui couper le doigt. Il en sort toute la famille de Baba dont sa sœur.

11 – Baba et sa sœur se marient avantageusement.

MULENZI ET NYIRAGAHINDA (Rwanda)

1 – Chassés par leur oncle, sur le conseil d'un devin, pour mettre fin à la sécheresse Mulenzi et Nyiragahinda s'enfoncent dans la brousse.

2 – Il se met à pleuvoir.

3 – Une vieille femme leur révèle un interdit : boire l'urine du lion.

4 – Le garçon transgresse l'interdit et est transformé en lion.

5 – Il installe sa sœur dans un arbre où elle s'adonne à des activités féminines (tresser…) pendant qu'il chasse.
6 – La fille est découverte par des chasseurs du roi.
7 – Le lion empêche un premier enlèvement.
8 – L'arbre est abattu et la fille est enlevée. Elle peut cependant laisser une trace.
9 – Le lion la rejoint et elle le fait accepter à la cour du roi.
10 – Il reprend forme humaine, la nuit, pour se coucher auprès de sa sœur.
11 – En brûlant la peau de lion qu'il quitte la nuit, elle lui redonne avec l'aide du roi, forme humaine.
12 – Le frère est marié à la sœur du roi et les parents pardonnés couverts de richesses.

FRÈRE ET SŒUR (Grimm)

1 – Frère et sœur s'enfuient de chez eux à cause des mauvais traitements de leur marâtre.
2 – Ils voyagent et la sœur dit quand il pleut : "Le ciel pleure avec nous".
3 – Ils atteignent une forêt, mais le frère a très soif.
4 – La marâtre-sorcière a jeté un sort sur tous les ruisseaux.
5 – La sœur comprend le langage des ruisseaux et empêche son frère de boire dans les deux premiers ruisseaux rencontrés, lui évitant ainsi d'être transformé en tigre puis en loup.
6 – Le frère boit et est transformé en faon.
7 – La sœur passe sa ceinture au cou du faon et l'attache avec une corde qu'elle tresse.
8 – Ils vivent en solitaires dans une maison au cœur de la forêt.
9 – Le roi organise une chasse et le faon ne peut résister au désir de prendre part à la chasse.
10 – Le faon est blessé et permet ainsi que la maison soit découverte, et que soit connu le mot de passe pour que la sœur ouvre la porte.
11 – Le roi imitant la voix du frère se fait ouvrir la porte et la jeune fille accepte de l'épouser.
12– La marâtre est brûlée et le faon retrouve forme humaine.

Il est cependant curieux de trouver chez les frères Grimm un conte qui comporte tant d'analogies structurelles et anecdotiques avec les contes rwandais de ce type. Ce type de conte recouvre différentes problématiques : initiatiques, mythiques, psychanalytiques, sociales et sexuelles.

La structure narrative de ce type de conte varie peu, il appartient à un ensemble thématique qui pourrait s'intituler "Les Enfants abandonnés", mais le motif central qui le spécifie est la réclusion de la fille avec son frère dans un endroit caché. On peut résumer ainsi le conte type : un couple d'enfants, frère et sœur quittent le foyer familial, chassés par les mauvais traitements, la faim et la mort de la mère. En cours de route, le garçon, malgré des mises en garde boit un liquide trouvé sur le sol et se transforme en animal. Le nouveau couple se réfugie dans un endroit retiré et y vit. Un roi apprend leur existence et enlève la jeune fille. Celle-ci se venge ou pardonne à sa famille et redonne forme humaine à son frère.

	Cause du départ	Type d'eau (1)	Type d'eau (2)	Transformés (1)	Refuge	SESAME	CHASSE	Épouse	SANCTION	Transformés (2)	Agent de Trans.-form.
Ntakaren-gimfubyi (Bigirumwami)	Chassée par père et marâtre	Rivière	Manque d'eau	Oiseaux Chat	Arbres + Maison	Fruit	+	Roi	Ø	Chat – bâton Bâton – Chat	Feu Ø
Frère et sœur (Grimm)	Fuite devant marâtre	Pluie + pleurs	Rivières	Faon	Forêt + Maison	Voix	+	Roi	Marâtre brûlée	Faon – Homme	Feu
Baba et sa sœur (Hurel) Le frère la sœur et l'ogre (Smith)	Orphelins et affamés	Manque d'eau	Ø	Hyène	Caverne	Voix et graines	+	Partis avant ageux	Vie et famille	Hyène – Humain	Fer
Mulenzi et Nyiragamindа (Hurel)	Famine, Devins et oncle	Manque d'eau	Urine	Lion	Arbre + Maison	Ø	+	Roi	Richesse + Famille	Lion – Homme	Feu

LE THÈME

Les motifs qui composent ces récits sont facilement isolables par commutation, un motif étant réputé être une variante d'un motifème si dans un environnement donné il peut prendre la place d'un autre motif sans rien changer à l'économie du récit. La commutation avec un motif Ø étant toujours possible, certains motifs du conte type sont absents dans les récits trouvés. Les variations internes dans un motif ne sont pas pertinentes dans la mesure où les motifs qui constituent son environnement s'accommodent de ces variations : ainsi, le fait qu'un de nos contes ait gommé la présence du frère au début du récit, n'empêche pas la constitution du couple fille-animal par la suite ; de même, la non-transformation du frère en animal dans un conte du corpus n'entrave pas la conjonction dans le lieu retiré qu'est la caverne, de la fille et de la bête. Le tableau donné plus haut présente ces différents motifs et les quatre contes qui constituent notre corpus.

Le motif central qui assure l'unité du type aussi bien sur le plan initiatique que métapsychologique est celui de la vie commune dans un refuge. Il lui correspond un rôle thématique susceptible de s'insérer dans divers parcours figuratifs dont la somme constitue une configuration discursive que l'on pourrait nommer : "La réclusion des filles".

Avant de nous intéresser au contenu et à l'interprétation des motifs, nous allons essayer de définir le thème de ce type de contes. L'unité de ces récits, au-delà de leur diversité anecdotique et culturelle, ne peut être trouvée que dans leur réduction psychanalytique à un scénario fantasmatique infantile. Ce scénario pourrait s'écrire ainsi : une fille, à tort ou à raison, se sent mal aimée, délaissée par ses parents et par son entourage. C'est surtout à sa mère qu'elle reproche son manque d'affection ; c'est pourquoi, pour ne pas être la proie de sentiments de culpabilité, elle s'invente une mère morte, tout amour et toute douceur, pourvoyeuse de nourriture et de caresses. Cette mère est morte dans la nouvelle figure maternelle qui ne pense qu'à punir ou qui du moins apparaît comme castigatrice et castratrice aux yeux des enfants ; cette marâtre, inventée ou réelle, nouvel aspect de la vraie mère, vient constituer le signe à deux faces de la figure mythique et psychanalytique de la Mère. Cette marâtre abhorrée enlève à la fille l'amour du père et en fait un complice de ses noirs desseins envers les enfants. Pour fuir soit le sentiment de culpabilité nourri à l'égard de la mère-marâtre, soit une persécution réelle ou imaginée, soit un sentiment d'impuissance et d'infériorité, la jeune fille entraîne son frère et lui donne un rôle dans son roman familial. Le garçon, le mâle n'est peut-être qu'un substitut du père inaccessible, absent ou accaparé par l'autre femelle qu'est la marâtre. Il est, de toute façon, porteur du pénis qu'une injustice flagrante a dénié à la jeune fille et qui lui assure naturellement une supériorité insupportable et qu'elle va lui faire payer en le ravalant au rang d'animal, en lui passant un collier autour du cou, en lui infligeant par personne interposée une blessure qu'elle soignera (blessure symbolique pour qu'il saigne comme elle-même). C'est avec ce frère qu'elle va fonder un ménage pour remplacer le foyer qu'elle vient de quitter et où elle était sans autorité, sans pouvoir. Or un pouvoir, elle en a un, dont elle est à demi consciente : son jeune frère qui n'est qu'une brute assujettie à ses instincts bestiaux va devenir sa chose. Du haut de sa sagesse, elle va domestiquer cette force animale, un peu effrayante et l'utiliser à ses fins propres. Elle sait qu'elle est l'eau qui peut éteindre le feu, la belle qui dompte la bête. Transformé en faon, le frère se retrouve dominé par sa sœur, première revanche de la jeune fille sur son impuissance face à son père et à sa mère. Elle vit avec le faon, avec le lion, avec le chat comme mari et femme. Ainsi s'achève la première phase du fantasme. À partir de ce point, deux "suites" sont possibles. Ou bien la jeune fille réussit complètement à asservir la force mâle de son frère qui chassera pour elle ou bien elle sera dévorée, détruite par cette force qu'elle n'aura pu contenir. Quelle que soit l'issue de la confrontation, tous les contes portent la trace de ce conflit. La jeune fille ne peut empêcher le faon de prendre part à la chasse, le chat domine la jeune fille par le biais de l'interdit qui lui est fait de manger les fruits d'un certain arbre, l'hyène sera dupée grâce à des graines, le lion chassera les envoyés du prétendant. Lorsque le rêve de puissance se poursuit, un roi apparaît. Il marque une étape : puisque la domination sur le frère est fragile ou impossible, elle ne suffit plus à la jeune fille, il lui faut un autre partenaire qui lui assure une supériorité sans conteste. Il y a cependant une continuité entre le Roi et le frère, ils sont liés par la chasse, par le fait que c'est le frère qui dans certains cas amène involontairement le roi près de sa sœur et c'est en imitant la voix du frère que cet autre mâle se fait ouvrir la porte. En consentant au désir de ce mâle socialement élevé, elle va accéder définitivement à un rang

supérieur dans l'ordre du monde. Elle est le trésor caché sous d'humbles apparences, que le roi révèle au monde émerveillé ; elle impose d'ailleurs la présence de son frère comme marque du pouvoir qu'elle a sur les deux mâles. Elle pardonne ou elle punit sa marâtre puis redonne forme humaine à son frère, résolvant ainsi son complexe d'Œdipe, son complexe d'infériorité et la rivalité fraternelle.

Ce scénario, très général, permet d'une part de donner à ce type de contes une origine fantasmatique féminine et de comprendre pourquoi certains récits varient et s'écartent du type. L'étude des motifs va nous permettre de préciser l'analyse générale en scénarios psychiques.

LES MOTIFS

Le motif de départ peut avoir comme variantes la fuite, l'éviction, l'abandon, etc. Cette rupture voulue ou subie est toujours vécue comme une punition : enfants châtiés par la méchanceté de la marâtre, ou châtiment des parents par les enfants (vous ne me verrez jamais plus !), ou victimes désignées. Cependant, ce nouveau destin est aussi une forme de libération : les enfants échappent à l'étreinte des parents, à l'étau de la société et vont pouvoir, en quelque sorte, prendre leur vie en main, se développer librement, vivre à leur guise, libres de se faire eux-mêmes et de réinventer leurs rôles respectifs même s'ils inversent les modèles reçus (au pays des nains, les enfants sont adultes). En fait, il s'agit peut-être d'une pédagogie subtile, puisque loin de la contrainte sociale, ils ne sont en fait libres que de recréer les mêmes structures sociales qu'ils ont fui et qu'une logique terrorisante va leur faire découvrir comme la seule solution possible à leurs problèmes. Ce départ, passage de la Culture à la Nature, est souvent déterminé topologiquement : franchissement de rivières, ascension de montagnes, déserts à traverser. Mais c'est sans doute la forêt qui joue le rôle le plus important, car toutes les cultures y font vivre les animaux, les esprits, les démons, les fées, les sorcières : royaume de dangereuse liberté où l'on va faire ce que l'on n'oserait pas faire dans le village ou dans la maison, monde de terreur ou de liberté. Masochisme et sadisme s'entremêlent dans la rêverie qui mène les enfants dans ces régions interdites par les adultes.

Le motif suivant est l'avatar un motif médiateur, intermédiaire. Qu'il s'agisse de la révélation d'un interdit, de la découverte d'un maléfice auquel on ne pourra échapper, c'est toujours une épreuve qualifiante. La sœur joue le rôle d'un adulte auprès de son frère sur qui seul retombera la culpabilité ; qu'elle essaye de l'empêcher de boire, qu'elle essaye de le persuader du danger représenté par l'hyène, c'est sa légèreté infantile qui le perdra. La sœur est effrayée par ce qui pourrait arriver si elle laissait son frère satisfaire ses instincts, elle tente mollement de le retenir et cède quand il la rassure : l'inférence sexuelle est évidente. La sœur possède une sagesse féminine qui lui permet de comprendre ce que la marâtre veut faire (conte de Grimm) et elle obtiendra que la transformation de son frère en animal ne soit pas trop dangereuse pour elle ; elle ne sera pas dévorée par un animal trop effrayant. Le tigre, animal féroce et exotique, dragon terrifiant venu d'autres contrées est inacceptable même en imagination ; le loup toujours féroce, mais indigène est aussi repoussé ; n'est véritablement acceptable que le faon aisément réduit à l'obéissance, mais dont la représentation dans l'imaginaire

européen est faite d'une sexualité à la fois forte et tendre. Le lion des contes rwandais, une fois que la jeune fille a été rassurée qu'elle ne serait pas dévorée, représente pour elle le protecteur mâle par excellence : l'animal est lié aux ancêtres et aux rois et, sur un mode rituel, son union avec le lion fait d'elle une prêtresse de la pluie[1] comme nous l'avons montré ailleurs. Le chat, avatar implicite du frère joue le même rôle que le lion en plus domestiqué. Par contre, l'hyène donne un tout autre contenu au motif : le rêve tourne au cauchemar. C'est l'aspect terrifiant du mâle qui l'emporte dans le fantasme, la "dévoration" souhaitée et crainte s'accomplit sur un mode manducateur avec connotations sexuelles, comme en témoigne la cuisse sanguinolente de la jeune fille laissée dans la caverne[2].

Le motif, central à tous les récits, est celui de la réclusion du couple et plus spécifiquement de la fille ; ce motif appartient à une classe de motifs que nous avons appelé "Réclusion des Filles" et qui est attestée dans des contes appartenant à d'autres thèmes connus. Ce refuge est soit une maison dans la forêt ou dans un arbre, soit une caverne, un rocher creux. Lorsque le motif s'appuie sur l'item "maison dans un arbre", il élimine l'item "mot de passe" qui permet l'accès à la maison ou à la caverne. Cependant quelle que soit la variante du motif envisagé, elle est susceptible d'être interprétée de la même façon soit par la psychanalyse soit par le recours au schéma initiatique. Il s'agit du passage du héros et/ou de l'héroïne dans le ventre d'un monstre : le néophyte au cours du rite initiatique est censé mourir et pénètre dans une construction qui symbolise le monstre, la porte représentant la gueule de l'animal mythique. L'ingurgitation et le séjour dans le ventre préparent une renaissance après une période de gestation. L'hyène du conte rwandais est un tel monstre ; de même le rocher ou la maison dans la forêt. De cette matrice, le myste ressortira transformé ; naissance qui fera de lui une femme ou un homme complet, préalable à son insertion dans la société. Sur le plan psychanalytique, ce choix d'un lieu-ventre clos dans la forêt ou dans un arbre entre ciel et terre révèle une régression infantile, un effort pour retrouver le sentiment de sécurité que le ventre maternel fournit au fœtus. Ayant rejeté la mère biologique sous son aspect de marâtre c'est vers la mère nature que se réfugient le frère et la sœur. C'est aussi le moyen de créer un foyer en dehors de la tutelle des adultes et d'accéder à l'indépendance. Le symbole de la maison est ambivalent comme tous les symboles, il est à la fois le lieu vers lequel on régresse, mais c'est aussi un lieu de transition qui marque une étape vers le statut d'adulte. L'accession à un destin indépendant, le véritable apprentissage de la vie ne peut se faire qu'en dehors de la présence inhibitrice des parents, des voisins, du village et même de la nation. Si tant de jeunes choisissent de partir en vacances, sac au dos, vers des pays étrangers, loin des villes, dans des lieux éloignés et retirés, c'est bien poussés par les mêmes pulsions instinctives qui leur enjoignent de briser les liens qui les rattachent à leur sol natal, pour découvrir leur véritable identité. Cette errance obéit d'ailleurs aux mêmes lois : il s'agit d'une transformation en bête hirsute, d'une expérience sexuelle à acquérir et d'un vague espoir d'être découvert par des personnes d'un haut rang social.

---

[1] R. GAUTHIER, art. cité

[2] R. GAUTHIER, "Littérature ethnique et interprétation des configurations discursives" in Linguistique et sémiologie des langues au Rwanda, GERLA, 1980.

Pour revenir aux motifs des contes, il faut aussi faire le rapprochement entre certains détails du motif et un autre motif qui est celui d'une transformation nocturne d'un être humain en animal ou vice-versa. De nombreux contes rwandais utilisent ce motif, comme d'ailleurs les contes du monde entier. L'ambivalence de l'homme (ou de la femme) à moitié bête, à moitié humain renvoie aux conflits de l'instinct et de la raison, du conscient et de l'inconscient, du bien et du mal, du jour et de la nuit. Mais au-delà de ces oppositions simples qui sont vécues par tous, se fait jour la conscience que le côté instinctuel, le côté noir, le côté animal de l'homme n'est pas seulement un trait négatif, mais qu'il est aussi positif : si le frère fait peur à la sœur, parce qu'il est une force dévorante, c'est grâce à cette force dévorante que leur survie est assurée ; il la nourrit le jour, il la dévore la nuit, le conte le laisse entendre à travers divers symboles et euphémismes.

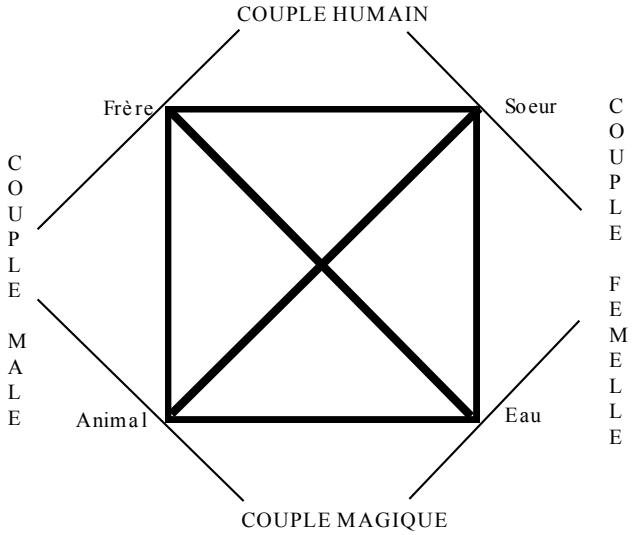
À cette vie au fond des bois va succéder un motif qui lui aussi est universel : celui de la chasse du Roi. Ce motif implique soit la découverte de la retraite de la jeune fille par des serviteurs du roi, soit la poursuite d'un animal blessé, biche en général, qui mène le roi seul auprès de la demeure de la belle jeune fille dont la beauté rayonne. Cette quête du roi a des implications initiatiques dans la mesure où cette jeune fille est un trésor caché, des implications mythiques et cosmologiques dans la mesure où les équivalences usuelles : Roi = soleil, forêt = nuit, jeune fille = étoile/lune évoquent l'observation des astres. Les implications psychanalytiques découlent d'autres équivalences que les théories de Jung ont mises en évidence : jeune roi = raison, forêt = inconscient, jeune fille = instinct. Les essais infructueux pour s'emparer de la jeune fille sont à mettre au compte des réticences fantasmatiques de la jeune fille qui ne sait si elle doit craindre ou souhaiter son enlèvement. le roi, formidable, redoutable, pourfendeur de dragons, grand massacreur de serviteurs, est si doux lorsqu'il est mis en présence de la jeune fille dans le conte de Grimm. Dans les contes rwandais il est beaucoup plus violent, il brûle la maison de la jeune fille quand les autres moyens plus civilisés ont échoué, il fait abattre l'arbre pour arriver à ses fins. Dans tous les contes, il semble que la violence soit souhaitée : est-ce un stéréotype culturel qu'on rencontre dans nombre de sociétés où l'enlèvement brutal ou son simulacre est de rigueur comme prélude au mariage, ou est-ce un fantasme déculpabilisant qui rejetterait sur le mâle la responsabilité d'actes que la jeune fille ne veut pas assumer ? Il est tentant de voir là des traces de comportements préhumains de la femelle. Le feu, le fer ou la parole sont les outils de la soumission de la jeune fille qui cède à la violence qui lui est faite, mais dont les conséquences sont loin de lui déplaire. Le degré de violence du roi et le degré de résistance de la jeune fille varient selon les récits qui tous trahissent l'ambivalence de ses sentiments et de sa représentation du prince charmant, du beau ténébreux, du blond géant, de la bête qui deviendra si douce entre les mains de la belle. Stéréotype naturel ou culturel, il ne nous appartient pas de trancher.

Le dernier motif obéissant à la binarisation fonctionnelle des actions, est l'écho du premier motif. La marâtre, la famille, le père et la mère de l'héroïne doivent être sanctionnés, le frère doit retrouver forme humaine. Mâle vaincu sous sa forme animale par l'autre mâle, la bête doit disparaître puisque la scène se joue au sein de la société retrouvée. Le choix entre la punition et le pardon n'est

qu'affaire de morale dominante dans la société où le conte a été recueilli. Des versions du même conte ne diffèrent d'ailleurs que par cette finale.
Au cours de cette phase de sanction, la jeune fille liquide tous ses complexes : elle est en position d'autorité, de juge ; elle peut soit punir la marâtre de mort soit la reconnaître comme sa vraie mère, elle peut éliminer la marâtre et sauver son père, ce qui est une revanche gratifiante — produit de l'Œdipe infantile ; elle peut éliminer toute sa famille ou dans le cas de l'hyène renaître avec toute sa famille grâce au frère. Il s'agit en fait d'une nouvelle donne, d'un nouveau départ, d'un rééquilibrage des données sociales, favorable au couple sœur-frère. Dans les récits où le frère retrouve une forme humaine, c'est parce que la jeune fille ne voit plus en son frère le prototype du mâle bestial inquiétant et peut-être plus puissant qu'elle. Elle peut se permettre d'être généreuse avec un inférieur et lui redonner forme humaine puisque son statut social la place au dessus de lui. C'est donc le complexe d'infériorité infantile qui est surcompensé sur le mode fantasmatique et qui débouche sur un sentiment de supériorité. Pauvre Roi...

LES ITEMS

Il nous reste à examiner ce que nous appelons les items, c'est-à-dire les figures simples du monde qui sont au centre d'un motif, ou qui portent la trace d'un motif estompé. L'un des items les plus importants dans ce type de conte est l'eau, item auquel s'oppose le feu. Dans les contes rwandais c'est souvent la sécheresse qui motive le départ des enfants, c'est une sorte d'eau qui déclenche la transformation du frère en animal, c'est un cours d'eau qui marque le passage entre le monde culturel et le monde naturel. Ntakarengimfubyi traverse une rivière pour atteindre la maison des oiseaux, c'est une rivière ensorcelée, ou bien de l'urine de lion qui cause la transformation du frère, c'est le sang de la jeune fille confondu par le frère avec de l'urine qui révèle l'ingurgitation de la sœur par l'hyène. Les larmes des enfants s'harmonisent avec la pluie qui accompagne leur départ ; à travers transformations et inversions symétriques c'est toujours de l'eau et de son rôle qu'il est question. On peut en déduire un motif disparu que l'on peut reconstituer par la comparaison avec d'autres contes rwandais et bantous. On y décèle aussi la trace de pratiques magiques (magie imitative) comme dans le cas des larmes des enfants. Quoi qu'il en soit l'eau, l'animal, le frère et la sœur sont des éléments dont les relations explicitées sur le schéma ci-après interviennent dans des récits que nous avons évoqués ailleurs.



Nous avions détaillé ailleurs le rapport entre l'eau, le lion, les jumeaux, la cabane dans la forêt, le feu et les rites des faiseurs de pluie au Rwanda et au Zimbabwe. Rappelons qu'il s'agit d'une ou plusieurs jeunes filles qu'on offre en sacrifice à un lion qui porte la pluie dans son ventre et qui doit venir "dévorer" ses proies dans une cabane construite à cet effet dans la forêt. Ces victimes sont sauvées par un frère ou un amant qui tue le lion et récupère la pluie en éventrant le lion. La cabane est ensuite brûlée par les villageois. Ce thème plus ou moins riche en motifs suivant les récits, se retrouve dans les contes bantous. Or le conte allemand garde la trace de ces motifs et de cette organisation logique du récit et/ou du rite. Les disjonctions originelles deviennent conjonctions : frère disjoint de sœur et animal disjoint de l'eau par l'opération logique que crée le récit deviennent frère conjoint à sœur, animal conjoint à eau, frère conjoint à eau et sœur conjointe à animal. Même si au niveau discursif le thème de la pluie a disparu, la structure logique est restée invariante.

Une autre problématique transparaît sur le même modèle logique, c'est celle de la fécondité des mâles que l'imaginaire des hommes institue en compensation de la fécondité évidente des femmes[1]. L'eau dans le ventre du lion mâle dévoreur de vierges claustrées est l'équivalent du fœtus dans le ventre de la femme. Le conte allemand et les contes rwandais portent toujours la trace de ce conflit des sexes, mais c'est la femelle qui tente d'assurer sa supériorité sur le mâle sur un mode imaginaire dont le conte est l'expression censurée. Le conte de Grimm nous dit que la jeune fille fait de sa ceinture un collier pour le faon et qu'elle tresse une corde pour l'attacher. Le sens de ces actes est évident : la jeune fille s'attache les services du mâle grâce à son attrait sexuel, cette conscience du pouvoir de ses charmes va de pair avec son développement psychique et sert d'indice à l'interprétation incestueuse de cette initiation.

[1] Cf. B. BETTELHEIM, *Les blessures symboliques*, NRF, 1971.

Le tressage est souvent un motif développé par les contes. Le folklore rwandais aussi bien qu'européen est plein de ces jeunes vierges qui doivent tresser des habits, des liens, des paniers afin de se faire connaître et épouser par un roi. Cette activité féminine créatrice a dans les textes mythiques une double fonction. Entremêler savamment les fils pour construire une représentation du monde est une pratique magico-religieuse censée imiter le travail des divinités démiurgiques ; tandis que couper le fil d'un ouvrage évoque le travail des Parques qui filaient le destin des hommes, être capable de tisser, de filer, de créer, c'est sur un mode symbolique affirmer la faculté de concevoir, de concevoir en son ventre un être humain à l'image de l'humanité.

L'intervention du feu pour redonner forme humaine au frère que l'eau avait transformé en animal est suivant les contes intégrée dans un motif ou réduite à un item. Que le frère animal doive sauter par dessus un feu, que sa peau d'animal soit brûlée pour qu'il ne puisse plus la ré-endosser au petit matin, que la sorcière responsable de sa transformation soit brûlée, le feu ou la flamme intervient toujours. En fait, si l'eau dans l'imaginaire humain est liée à la femme, aux ténèbres de l'inconscient, le feu est associé à la raison, à la lumière, au caractère mâle, à l'homme. La naissance par l'eau est affaire de femme, la naissance par le feu affaire d'homme. La jeune fille mariée au roi, c'est-à-dire la femme mûre qui a trouvé un équilibre entre l'instinct et la raison ne peut plus, ne veut plus voir son frère sous l'aspect d'un animal et avec l'aide du roi et du feu mêlés, elle l'arrache à l'ensorcellement, au sort que lui a jeté l'autre femme. Le feu purifie, détruit la relation trouble qui liait le frère aux deux femmes (marâtre et sœur) en même temps qu'il le fait naître à un statut d'homme. Le feu de la forge du forgeron n'est sans doute pas étranger à cette fonction masculine du feu, fonction qui donne à l'homme le pouvoir de créer.

Certains contes, comme celui de "Baba et sa sœur" fonctionnent différemment et c'est par le fer, par une castration symbolique du père que le frère affirme son pouvoir de géniteur, de cause première de la famille. Le doigt coupé de l'hyène, le ventre fendu du monstre, sont l'affirmation de la propre virilité du frère, de son accession à l'âge adulte par le meurtre du monstre ambivalent qu'est l'hyène, à la fois mâle et femelle. Castrer le père, éventrer la mère c'est en fait s'approprier les fonctions reproductrices et fécondantes de l'humanité en refusant à l'autre toute primauté, toute participation aux actes génétiques. L'autre peut être soit l'autre sexe, soit l'autre génération, soit l'autre homme tout simplement. Dans ce type de contes, il s'agit soit pour la sœur, soit pour le frère de réinventer le monde, comme s'ils étaient le couple incestueux original, et comme s'il fallait assurer sa supériorité sur l'autre soi-même en s'attribuant à soi seul le pouvoir de FAIRE ÊTRE.

LE SENS INVERSÉ

Il s'agit de construire un modèle hypothétique de simulation, une espèce de "bricolage", qui puisse rendre compte des phénomènes d'interprétation (adaptation), chez un individu ou une classe d'individus, déclenchés par une exposition à un discours autonome qui se propose comme transparence totale puisqu'il ne se reconnaît aucun auteur singulier.

Le conte existe comme texte coupé d'une instance productrice, il n'est qu'apparence, et par sa transparence trompeuse il relève d'une énonciation réceptive idéale que pourraient lui envier le discours politique et la publicité.

Le conte est un texte "interprété", toute personne qui le profère ou l'entend lui prête du sens, un sens, alors que de lui-même il n'est que séduction symbolique, miroir qui ne réfléchit que celui qui s'y regarde. Discours ambigu qui se pare des couleurs de la fable moralisante, qui met en lumière les vertus et les valeurs susceptibles d'assurer la survie et le bien-être des individus d'une société.

La morale du conte africain, comme celle de tous les contes, est déjà une tentative de manipulation, dans la mesure où elle propose un vecteur d'interprétation, mais ces valeurs explicites masquent une autre lecture possible et bloquent, pour la société concernée, toute tentative d'une interprétation autre.

Notre hypothèse est que ce sont ces valeurs masquées, produits occultés par l'emballage énonciatif et discursif, qui constituent le véritable enjeu de l'échange communicationnel. Le conte, tel que nous le recueillons, paraît être une tentative de réduction de l'ambiguïté fondamentale du discours mythique.

Il s'agit alors pour une instance cachée soit de renforcer sa position, soit de justifier une position, soit de conquérir une position, soit de défendre une position. Pas de discours logique pour convaincre, mais une manipulation des représentations mentales symboliques par le discours.

Cette instance transparente qui peut manipuler les messages c'est, bien sûr, le pouvoir qui tend à obtenir un statut de détenteur de Vérité. Vérité qui se confond avec la bonne interprétation.

On en vient alors à poser que la programmatique de persuasion se confond avec la programmatique narrative ; une programmatique où l'instance du faire persuasif est la même que celle du faire interprétatif, c'est-à-dire véridictoire. Un héros (le texte ?) accomplit une tâche discursive pour se conjoindre à l'objet "VRAI" ; il aura réussi sa tâche si la société reconnaît comme vrais, le ou les objets-valeurs qui ont été mis en scène.

Ainsi, tout acte de communication institue une scène polémique où un sujet et un anti-sujet s'affrontent, où la violence gesticulatoire et vocale, comportement pathétique s'il en fut, se coule dans le moule d'une confrontation rituelle que les

conventions linguistiques ont réglée par avance, mais d'où sortiront un vainqueur et un vaincu. L'itérativité de ces joutes oratoires met en relief l'activité agonistique et éristique de l'humanité, combat de position où tout est toujours remis en jeu. Il n'est pas nécessaire que ces joutes aient un public, chaque individu est susceptible, de par la nature contractuelle du conflit, de reconnaître et de sanctionner dans la douleur et l'aliénation la supériorité du faire langagier de l'Autre.

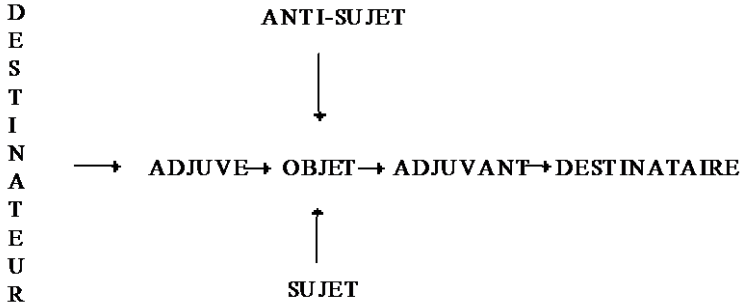
Recevoir une information, adhérer au projet de parole d'un locuteur, croire ce que l'autre dit, c'est se mettre en position d'inférieur. Si l'on accepte ce que dit l'autre comme vrai, comme ayant de la valeur il n'y a plus de différence entre savoir et croire, car il suffit de croire que quelque chose est vrai pour en faire un savoir. Peu importe par quel cheminement cognitif et/ou pathétique un individu a pu faire sien un projet descriptif/explicatif du monde, c'est la certitude de la valeur de l'objet qui instaure cet objet en vérité.

Il est alors possible de définir le "VRAI SAVOIR" comme la scène où se rencontrent d'une part le faire persuasif d'un énonciateur et le faire interprétatif d'un énonciataire. Rencontre qui doit s'effectuer sous le signe d'une complicité recherchée et d'une agression inavouée. C'est un projet de parole réalisé, un programme qui a bien "tourné", un contrat rempli qui laisse l'un des contractants dans un état d'infériorité statutaire. C'est l'efficacité d'un programme qui assure la transmission du "Vrai".

Si la référence à un modèle actantiel permet de mieux saisir les enjeux de la communication persuasive, il reste à tenter l'homologation d'un schéma de la communication et de ce schéma narratif.

La confrontation de deux sujets à l'intérieur d'une structure polémico-contractuelle répond aussi bien aux besoins de la description de la structure narrative que du schéma de la communication. Le couple destinateur/destinataire peut se réécrire… "énonciateur/énonciataire".

Un couple adjuvant/adjuvé est nécessaire lorsqu'il s'agit de discours mythique. L'adjuvé est un sujet qui reçoit une "aide" de la part du sujet-héros durant la période probatoire (compétence). Animaux délivrés de pièges, épargnés par le chasseur, vieilles qui demandent à être épouillées sont autant d'occurrences qui peuvent être réduites à ce rôle actantiel. Ce sont ces mêmes personnages que l'on retrouve dans le rôle d'adjuvant. Le schéma devient ainsi :



Par ailleurs, les travaux des linguistes, à propos de l'énonciation, et ceux des sémioticiens de l'image, s'accordent pour mettre en place quatre actants de la communication : le sujet de l'énonciation projette dans un discours une image de

lui-même, image manipulée et manipulante. Il laisse aussi transparaître à travers son discours l'image qu'il s'est forgée de l'énonciataire.

Ces images font soit partie de la stratégie de persuasion du destinateur, soit d'une reconstruction interprétative du destinataire. C'est pourquoi le but de l'argumentation en général est, à notre sens, de faire coïncider deux scènes où les rôles sont distribués selon le modèle actantiel présenté plus haut.

Il existe une première scène telle qu'elle peut être reconstituée par un analyste qui ferait de l'auteur du discours (image reconstituée) le sujet du faire persuasif ; de l'image de l'énonciataire comme instance éristique, l'anti-sujet ; de l'énonciataire en tant qu'instance bénéficiaire de l'information apportée par le sujet du faire, l'adjuvat ; de l'énonciataire en tant qu'image projetée dans le discours et qualifiée de telle façon qu'elle représente ce qui dans l'énonciataire est par avance supposé favorable à l'entreprise du sujet.

On voit bien comment l'effort persuasif du destinateur va porter sur l'ensemble de ces rôles actantiels. C'est par la manipulation de ces images de l'énonciataire qu'il prétend persuader.

L'autre scène, est une scène idéale : elle correspond à l'image globale que se fait le destinateur de l'acte d'interprétation du ou des lecteurs possibles.

Le sujet de ce faire est le sujet du faire interprétatif, l'anti-sujet est l'image de l'énonciataire dans ce qu'il a d'irréductible au moi de l'auteur, l'adjuvat est l'image de l'énonciataire valorisé par son adhésion à la vérité du discours proposé, l'adjuvant est cette partie de l'énonciataire qui, séduit par l'image qui lui est proposée de lui-même, s'il adhère à la vérité du discours, va contribuer à lui faire reconnaître la vérité du discours comme la sienne propre.

On peut se rendre compte que toute tentative de persuasion est en définitive une opération de séduction.

Jeu d'images et de miroirs où l'Autre se reconnaît dans mon propre projet de lui-même.

Le conte africain est ce miroir truqué où une société peut se voir telle que ceux qui participent au pouvoir veulent qu'elle se voie.

Cependant le texte porte la trace, pour qui ne s'en laisse pas conter, (ne se laisse pas séduire), d'opérations qui nient les valeurs morales explicites et les valeurs idéologiques occultées.

Le mythe comme symbole ambigu et non comme signe univoque reste prégnant malgré les distorsions imposées par les conteurs-interprètes et leurs valeurs socio-culturelles.

Les valeurs qui nous semblent servir d'opérateurs de persuasion sont donc de deux sortes : des valeurs explicites susceptibles d'assurer la cohésion des membres de la société et des valeurs implicites qui constituent le système idéologique d'une société. Ces dernières sont mises en scène sous forme de décor naturel, de réalité environnante incontestable. Il s'agit d'un système informel qui ne se dit pas, mais qui organise le discours en suscitant au niveau des opérations discursives la mise en place de structures homologues des structures du système de valeurs.

Toute hiérarchisation des énoncés renvoie finalement à une hiérarchisation des valeurs, à un Ordre.

Les ethnologues nous ont toujours dit que le conte avait pour but de maintenir l'ordre existant, de rappeler à la conscience ce qui a toujours été et ce qui

doit perdurer, dans un effort neg-entropique sans cesse repris. Il s'agit de persuader une société que l'ordre auquel elle est soumise est le meilleur, le seul, le vrai.

La société ancienne du Rwanda-Urundi était basée sur une tripartition ethnique relevant autant de fonctions sociales que de caractéristiques physiques.

D'une manière plus ou moins évidente, cette partition vient investir les modalités répétitives universelles qui caractérisent la structure narrativo-discursive des textes de littérature ethnique. Alors qu'il faut souvent trois tentatives pour qu'un héros réussisse (trois lieux, trois frères, trois sens, trois adjuvants…), dans les contes de la région des Grands Lacs ce sont ces trois classes sociales qui déterminent la tripartition du faire.

Lorsqu'un roi est désireux d'épouser une jeune fille réfugiée dans un arbre ou dans une maison dans la forêt, il fait d'abord appel aux chasseurs pygmoïdes puis aux agriculteurs, puis aux pasteurs-guerriers. Ce n'est qu'en compagnie de ces derniers qu'il réussit à convaincre la jeune fille de l'accompagner.

Lorsqu'une femme veut se débarrasser d'une belle-fille gênante, elle fait d'abord appel aux pasteurs pour assassiner celle-ci, puis de refus en refus aux agriculteurs et aux chasseurs qui finalement acceptent de commettre ce crime.

Ainsi, l'auditoire sera persuadé (séduit) que les catégories sociales sont justes, réelles, vraies puisque les comportements différenciés des classes sociales viennent renforcer les jugements de valeur portés par la société sur ses composantes. De plus dans la mesure où une femme se trouve associée avec la classe la plus défavorisée, la plus dévalorisée, elle prend place au même niveau sur l'échelle des valeurs sociales.

Par contre, pour persuader une jeune fille à marier (objet de valeur) de venir à la cour pour épouser le roi, le discours et/ou les actes des individus appartenant aux classes inférieures sont inefficaces : leur statut ne leur permet pas de réaliser la transformation de leur faire-savoir en faire-croire. Seul le statut social du roi et de ses guerriers permet à la parole de devenir efficace, car crédible.

Dans un autre conte, «"Le Pauvre sebitwi, fils de Makeba",[1] on voit un homme obtenir de son dieu des nourritures et des biens magiques. Par trois fois en ne respectant pas l'interdiction de chercher à améliorer la source de ces biens magiques, le héros passe du stade de l'économie de cueillette à celle de pasteur-roi. On retrouve ainsi la tripartition de la société. Le héros perdra tous ses biens pour avoir enfreint le dernier interdit. L'argumentation du texte se développe sur trois niveaux : un niveau moralisant explicite où le héros est puni de son insolence, de son indépendance par rapport aux lois de nature divine ; les valeurs qui sont prônées sont celles qui assurent la soumission de l'individu à l'ordre socioreligieux.

À un niveau implicite, le texte, par sa structure, réactualise la structure de la société en associant chaque étape du parcours héroïque à une strate de la société et à ses valeurs.

Le troisième niveau ressortit d'une interprétation qui refuse et combat l'idéologie de ceux qui détiennent le pouvoir, telle qu'elle est représentée aux deux premiers niveaux. En effet, le parcours du héros, que la morale du conte présente comme un parcours descendant, peut être lu comme un parcours ascendant qui fait passer le pauvre homme du rang le plus méprisé au rang le plus valorisé. En effet

[1] J. CAUVIN, Comprendre les contes, Éd. St. Paul, 1980.

soumis à sa femme, soumis à son dieu au début du conte, il va accéder par son esprit d'indépendance à une espèce d'espace paradisiaque ou de jolies jeunes filles "jouent" avec lui. La fin du conte fait partie de la morale rajoutée, en effet il est abandonné par femme et enfants qui connaîtront un destin glorifiant alors qu'il finira dans la misère.

Cette interprétation n'est possible que si l'on présuppose chez l'interprétant l'adhésion à des valeurs telles que l'ambition, la soif de connaissance, la notion de progrès, le culte de l'individualité, du plaisir et bien d'autres valeurs souvent reconnues par l'homme moderne.

Si l'on compare ce conte à ceux que nous avons déjà traités, il apparaît que le thème est toujours le même. Il s'agit d'un homme confronté aux forces numineuses et à la femme. Cet homme refuse l'Ordre (celui de la mère et du père), il refuse de se conformer au rôle de père, de mari, de citoyen, de fils. Il cherche à en faire toujours plus, il ne suit que son penchant naturel et s'adonne à tous les excès. Il périra par la faute des femmes qui ne sont à ses yeux qu'objets de valeur sexuelle.

Mais sa mort est-elle une punition ? Doit-elle servir d'exemple ?

Peut-on être sûr du sens de la leçon ? Ryangombe va régner au fond de son cratère, Sébitwi a connu des plaisirs indicibles au côté des jeunes filles, les frères transformés en bêtes se sont gavés des plaisirs de la chasse. Qui ne serait pas tenté de les imiter ? La mort n'est pas une peine exemplaire, car l'homme s'invente toujours une éternité.

Si notre analyse est juste, nous sommes porté à concevoir l'étude des contes, comme l'étude de l'inter-relation entre un émetteur et un récepteur : ce qui permettrait de rendre compte des stratégies mises en place pour que le système des valeurs de l'émetteur soit partagé par le récepteur assurant ainsi le pouvoir du premier et la représentation d'une Vérité. Ces stratégies seraient analysables par référence au modèle actanciel et aux différentes représentations de l'énonciateur et de l'énonciataire mises en place dans le texte : travail de séduction puisque le texte tente d'être un miroir pour la pensée de l'Autre. Mais le conte n'est pas seulement le texte de qui le profère, il est avant tout le texte reconstruit par qui l'entend.

Dans la mesure où toute tentative d'argumentation/séduction peut échouer, où tout pouvoir suscite un contre-pouvoir et toute vérité une contre-vérité, un discours (particulièrement le discours mythologique) ne peut être réduit à une seule stratégie argumentative. Les traces d'opérations énonciatives et discursives n'ont d'autre valeur que celle que leur prêtent ceux qui les interprètent. Le discours mythique n'est qu'un réseau d'indices et de leurres, un filet où viennent se prendre ceux qui ne peuvent faire autrement, qui ne savent pas faire autrement, qui ne veulent pas faire autrement.

C'est , sans doute, hors d'Afrique que la piste nous mène, avec une représentation du drame mythique tel qu'on peut le voir sur les parois de la grotte de Lascaux.

BIBLIOGRAPHIE

AARNE A. et THOMPSON S., *The Types of Folktale*, Suomalainen Tiedeakademia/Academia Scientarum Fennica, Helsinki, 1961.
ABRAHAM K., *Rêve et mythe (1)*, Payot, Paris, 1965.
ANEWA E., *A Classification of the Folktales of Northern East Africa*, Ann Arbor Univ. Microfilms, Michigan, 1966.
ARNOUX A., "Le culte de la société secrète des Imandwa au Ruanda", in *Anthropos*, vol. VII/VIII, 1912/1913.
AROM S. (Ed.), "Colobe et Situtonga", in *Contes Ngbaka-mabo*, SELAF, Paris, 1970.
ASSOMOV N. M., "Modélisation de l'intellect humain", in *Impact*, vol. 28, n° 1, janvier-mars 1978.
BECKER E., *The Denial of Death*, MacMillan, New York, 1973.
BETTELHEIM B., *Les blessures symboliques*, Gallimard, Paris, 1971.
BETTELHEIM B., *Psychanalyse des contes de fées*, Laffont, Paris, 1976.
BIGIRUMWAMI A., Imigani miremire, Nyundo, 1971.
BONNEFOY Y. (Ed.), *Le dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde moderne*, Flammarion, Paris, 1981.
BREAL M., *Mélange de mythologies et de linguistique*, Hachette, Paris, 1877.
CALAME-GRIAULE G. (Ed.), *Le thème de l'arbre dans les contes africains (I,II,III)*, SELAF, Paris, 1969-70-71.
CAMPBELL J., *Le héros aux mille et un visages*, R. LAFFONT, Paris, 1978.
CASSIRER E., *La philosophie des formes symboliques (II) : la pensée mythique*, Ed. Minuit, Paris, 1979.
CAUVIN J., *Comprendre les contes*, Ed. St Paul, Paris, 1980.
CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles*, Seghers, Paris, 1973.
Contes centrafricains, ronéoté, Bibliothèque Jean XXIII, Bangui, s. d.
COUPEZ A. et KAMANZI Th., *Récits historiques du Rwanda*, Tervuren, Belgique, 1962.
DETIENNE M., *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1982.
DICTA & FRANÇOISE, *Mythes et tarots, le voyage du bateleur*, Mercure de France, Paris, 1983.
DIEL P., *Le symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique*, Payot, Paris, 1952.
DIETERLEN G., *Essai sur la religion Bambara*, PUF, Paris, 1951.
DURAND G., *L'imagination symbolique*, PUF, Paris, 1968.
DURAND G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, Paris, 1969.
ECO U., *Lector in fabula*, Grasset, Paris, 1985.
ELIADE M., *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, 1963.
ELIADE M., *Histoire des croyances et des idées religieuses* (2v), Payot, Paris, 1978.
ELIADE M., *Images et symboles, essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris, 1952.
ELIADE M., *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1972.

ELIADE M., *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.
ENO-BELINGA S.-M., *Comprendre la littérature orale africaine*, Ed. St Paul, Paris, 1978.
FELDMAN S. (Éd.), *African Myths and Tales*, Dell, New York, 1963.
FORTIER J. (Éd.), *Dragons et sorcières*, A. Colin, Paris, 1974.
FORTIER J. (Éd.), *Le mythe et les contes de Sou*, A. Colin, Paris, 1967.
FRANZ M.-L. (von), *La femme dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, Paris, 1979.
FRANZ M.-L. (von), *L'individuation dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, Paris, 1978.
FRANZ M.-L. (von), *L'interprétation des contes de fées*, La Fontaine de Pierre, Paris, 1978.
Franz M.-L. (von), *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, Paris, 1980.
FRAZER J., *Le rameau d'or*, Laffont, Paris, 1981.
FREUD S., *L'interprétation des rêves*, PUF, Paris, 1971.
FREUD S., *Totem et tabou*, Payot, Paris, 1970.
FROBENIUS L., *Erythräa-Länder und Zeiten des heiligen Königsmorden*, 1931.
FROBENIUS L., *Histoire de la civilisation africaine*, Gallimard, Paris, 1952.
FROMM E., *Le langage oublié*, Payot, Paris, 1953.
GOROG-KARADY V. et al., Histoires d'enfants terribles, Maisonneuve et Larose, Paris, 1980.
GRAVES R., *Les mythes grecs*, Fayard, Paris, 1967.
GREIMAS A. J. et COURTÉS J., *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du Langage*, Hachette, Paris, 1979.
HABERLAND E. (Ed.), *Leo Frobenius*, F. Steiner Verlag, Wiesbaden, 1969.
HABINSHUTI J. B., *Le thème de l'enfant fabriqué dans les contes rwandais*, Univ. Nationale du Rwanda, Butare, (ronéoté), 1981.
HALL E.T., *The silent Language*, Fawcett Publications, New York, 1964.
HAMPÂTÉ BÂ A., *Njeddo Dewal, la mère de la calamité, "conte" initiatique peul*, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1985
HAMPÂTÉ BÂ A., *Aspects de la civilisation africaine*, Présence Africaine, Paris, 1973.
HAMPÂTÉ BÂ A., *Kaïdara*, Julliard, Paris, 1969.
HARDING E., *Les mystères de la femme*, Payot, Paris, 1976.
HARRINGTON J., *Nul ne connaît mon nom*, Fleuve Noir, Paris, 1983.
HEUSCH L. (de), *Le Rwanda et la civilisation interlacustre*, Université Libre, Bruxelles, 1966.
HUREL E. (Ed.), *La poésie chez les primitifs ou contes, fables, récits et proverbes au Ruanda (Lac Kivu)*, Gœmaere, Bruxelles, 1922.
JENSEN Ad. E., *Hainuwele, Volkerzählungen von der Molukken-Insel*, Frankfurt a/Main, 1939.
JUNG G. et KERENYI Ch., *Introduction à l'essence de la Mythologie*, Payot, Paris, 1951.
JUNOD H., *The Life of a south african Tribe*, University Books, New York, 1962.
KAGAME A., *La philosophie bantou comparée*, Payot, Paris, 1976.
KAKAR S., *The inner World*, Oxford University Press, Delhi, 1987.

KAKAR S. et ROSS J. M., *Tales of Love, Sex and Danger*, Oxford University Press, Delhi, 1986.
KLIPPLE M., *African Folktales with foreign Analogues*, Ann Arbor Univ. Microfilms, Michigan, 1938.
KNAPPERT J. (Ed.), *Myths and Legends of the Congo*, Heinemann, Nairobi, 1978.
KOSAMBI D. D., *Myth and Reality*, Popular Prakashan, Bombay, 1983.
KRAPPE A. H., *La genèse des mythes*, Payot, Paris, 1952.
LAMBRECHT W., *A Tale Type Index for Central Africa*, Ann Arbor Univ. Microfilms, Michigan, 1967.
LANNOY R., *The Speaking Tree*, Oxford University Press, London, 1974.
LEROI-GOURHAN A., *Le geste et la parole (I,II)*, Albin Michel, Paris, 1965.
LESTRADE A. (Ed.), *A la rencontre du Rwanda*, Lestrade Edition, Bruxelles, 1978.
LÉVI-STRAUSS Cl., *Anthropologie structurale (I,II)*, Plon, Paris, 1958, 1973.
LÉVI-STRAUSS Cl., *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962.
LÉVI-STRAUSS Cl., *La potière jalouse*, Plon, Paris, 1985.
LOTMAN Y. M., "La réduction et le déplacement des systèmes sémiotiques", in *Travaux sur les systèmes de signes*, Éd. Complexe, Paris, 1976.
MARBEAU-CLEIRENS B., *Les mères imaginées*, Les Belles Lettres, Paris, 1988.
MARKALE J., *La femme celte*, Payot, Paris, 1984.
MAUCO G., L'inconscient et la psychologie de l'enfant, PUF, Paris, 1970.
MOLES A., *Théorie de l'information et perception esthétique*, Denoël, Paris, 1971.
MUCCHIELLI R., *Communication et réseaux de communication*, Éditions ESF, Paris, 1980.
NIEL A., *L'analyse structurale des textes*, Delarge, Paris, 1973.
ODIER Ch., *L'angoisse et la pensée magique*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1966.
PAULME D., *La mère dévorante*, Gallimard, Paris, 1976.
PIAGET J., *La représentation du monde chez l'enfant*, Alcan, Paris, 1932.
POPOVA A., "L'arbre et le mariage", in G. CALAME-GRIAULE (Ed.), *Le thème de l'arbre dans les contes africains (II)*, SELAF, Paris, 1970.
PROPP V., *Les racines historiques du conte merveilleux*, Gallimard, Paris, 1983.
RANK O., *Le mythe de la naissance du héros*, Payot, Paris, 1983.
RANK O. et SACHS H., *Psychanalyse et sciences humaines*, PUF, Paris, 1980.
ROBERT M., *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972.
SEYDOU Ch., "Contes de l'enfant de beurre", in *Notre Librairie*, Clef, juillet-septembre 1978.
SMITH P. (Ed.), *Le récit populaire au Rwanda*, A. Colin, Paris, 1975.
SOLIE P., *La femme essentielle*, Seghers, Paris, 1980.
SOLIE P., *Mythanalyse jungienne*, ESF, Paris, 1981.
THOMAS L.-V. et LUNEAU R., *La terre africaine et ses religions*, Larousse, Paris, 1975.
THOMAS J. M. C. (Ed.), "Le fruit de Landolphia", *in Contes, proverbes, devinettes ou énigmes, chants et prières Ngbaka-mabo*, Klincksieck, Paris, 1970.
THOMAS L.-V., *Anthropologie de la Mort*, Payot, Paris, 1975, p.
VALABREGA J.-P., *Phantasme, mythe, corps et sens*, Payot, Paris, 1980.
VERDIGLIONE A., *Psychanalyse et sémiotique*, UGE (10/18), Paris, 1975.

VERGIAT A. M., *Mœurs et coutumes des Manjas,* l'Harmattan, Paris, 1981.
VERGIAT A. M., *Les rites secrets des primitifs de l'Oubangui*, l'Harmattan, Paris, 1981.
VIDAL P., *Garçons et filles*, Labethno, Paris X, 1976.
VIERNE S., *Mythe, roman, initiation*, P.U.G., Grenoble, 1973.
WERNER A., *Myths and Legends of the Bantu*, Harrup, London, 1933.
ZUURE B., *Croyances et pratiques religieuses des Barundi*, L'Essorial, Bruxelles, 1929.

LES CONTES

1. LA CALEBASSE DÉVORANTE[1]

Un jour, les hommes ont quitté leur premier village pour aller en créer un nouveau. Une jeune fille avait oublié son mortier et son pilon dans l'autre village, elle en parla un jour à sa mère et lui dit qu'elle voulait s'y rendre pour reprendre son mortier et son pilon. Sa mère lui répondit que l'herbe avait poussé très drue à cet endroit et qu'elle devrait attendre un jour où son père serait moins occupé et qu'il l'accompagnerait. La jeune fille ne répliqua point.

Un jour que sa mère avait préparé de la bière, elle lui dit :

"Toi, tu vas rester là à tourner le bouillon pendant que moi je vais aller couper du karkangi pour faire le filtre à bière."

Quand la jeune fille estima que sa mère s'était suffisamment éloignée, elle quitta la maison toute seule et se dirigea vers le village abandonné. Elle eut l'audace d'aller jusqu'à l'emplacement de son mortier et de son pilon. Elle s'accroupit devant son mortier, le souleva et l'amena sur ses cuisses pour le hisser sur sa tête.

Elle entendit alors une voix humaine qui entreprit de la morigéner : "Pose-le à terre, pose-le à terre !" Elle le posa, se releva, se mit sur la pointe des pieds et scruta le ciel ; elle ne vit rien ni personne. Elle se rassit dans la position initiale et roula cette fois le mortier jusqu'à sa poitrine avant de l'installer sur sa tête.

De nouveau elle entendit la voix tonner :

"Pose-le à terre, pose-le à terre ! "

Elle laissa choir le mortier.

La pauvre se releva et jeta un regard circulaire autour d'elle ; alors elle vit la Mort. Cette Mort énorme dont le derrière et la bouche sont tout en feu se tenait sur un arbre gigantesque. La Mort descendit et se mit à avancer vers la jeune fille. Le bruit qu'elle faisait en marchant était en tout semblable au bruit du tonnerre. Figée au sol la jeune fille baignait dans son urine.

Venue tout près de la jeune fille la Mort lui dit :

"Prends mes testicules, mignonne, et mets-les dans le mortier." Après bien des efforts, la jeune fille réussit à accommoder les testicules de la mort dans son mortier, qui en était plein... Ensuite, la Mort lui dit :

"Prends ton pilon et pile-moi les testicules !"

La pauvrette obéit.

Elle prit son pilon et fit de son mieux pour piler, avec toute l'énergie dont elle était capable, les testicules de la Mort. La Mort lui demanda encore de chanter pour mieux rythmer ses coups de pilon. Elle s'exécuta :

Ma mère m'a dit de n'y point aller, de n'y point aller, de n'y point aller
Mon père ma dit de n'en rien faire, de n'en rien faire, de n'en rien faire
Pour mon pilon, mon pilon, mon pilon.

La mort dit :

"Ta chanson est bien agréable, laisse-moi aussi le temps d'en chanter une !"

---

[1]Conte du Tchad, inédit.

La fille m'écrabouille, les testicules, les testicules, les testicules.
La fille m'écrabouille, les testicules, les testicules, les testicules.
Elle en fait de la bouillie.

Un homme qui était sorti couper des feuilles pour la sauce, entendit chanter un air mélancolique, il s'approcha à pas de loup et se cacha non loin de l'endroit d'où venait la mélodie. Il découvrit la scène et en porta la nouvelle au village. Tous les hommes se mirent alors sur le pied de guerre et après avoir aiguisé couteaux de jet et lances ils se mirent en route. Quand ils furent arrivés, à quelque distance du lieu du crime, ils se séparèrent et allèrent se cacher en divers points.

Levant les yeux de sa besogne la fille découvrit son père alors que la Mort cessait de chanter. Il demanda à la fille de chanter avec lui, mais elle fit la sourde oreille. La Mort répéta sa demande sur un ton courroucé : "Ne t'ai-je point demandé de chanter ?" La fille reprit sur un ton goguenard les paroles de la Mort qui entra dans une très grande colère ; il voulut retirer ses testicules du mortier et faire payer à la folle le prix de son effronterie. C'est alors que le premier coup de sagaie lui fut porté au flanc par le père de la fille. En un rien de temps, les autres sortirent de leur cachette et mirent la Mort en pièces. On regagna le village, chacun lourdement chargé d'un morceau de viande de la Mort.

Lorsqu'ils eurent atteint le village, la jeune fille dit en s'adressant à sa mère :

– Maman, maman, je voudrais couper un morceau de la viande de la Mort pour le préparer dans ma petite marmite et le manger.

– Fais-le, je t'en demanderai un peu pour manger, moi aussi j'ai faim.

La fille lava sa petite marmite et y mit un peu de chair de la Mort sur laquelle elle versa un peu d'eau. Elle mit le tout au feu... Alors la viande de la mort se mit à bouillonner : "puk, puk... mikikiki", elle gonfla et fit éclater la petite marmite.

– Maman, maman la viande en gonflant a fait éclater ma petite marmite.

– Si ta petite marmite est cassée, alors prends ma marmite à sauce et utilise-la.

La viande gonfle, gonfle, gonfle et casse la marmite à sauce. La fille essaie d'autres marmites mais la viande augmente sans cesse de volume et fend en deux toutes les marmites. Personne dans le village ne réussit à porter à sa bouche la viande de la Mort et à en goûter. Les hommes réunirent tous les morceaux en un énorme tas et par le feu réduisirent en cendre la viande de la Mort. Puis ils portèrent ces cendres dans des feuilles et jetèrent le tout loin dans la brousse.

Quand les termites eurent rongé l'emballage, les cendres de la Mort s'éparpillèrent sauf un petit tas qui resta sur le sol. Un jour la vieille femme et sa petite fille partirent chercher du kaolin et la fille découvrit les cendres.

– Grand-mère nous avons des cendres à sel

– Ne fais pas tant de bruit, d'autres pourraient venir nous les disputer !

Elles prirent les cendres, les rapportèrent au village, et s'empressèrent de les mettre dans le filtre à sel. Pendant le filtrage une mélodie s'éleva :

"*Une vieille femme et sa petite fille ont vu les cendres de la mort et les ont prises pour des cendres à sel."*

La fille alla rapporter à sa grand-mère ce que le sel chantait, mais celle-ci la renvoya en disant : "Va-t-en, avec tes sottises, depuis quand le sel peut-il

chanter !" Mais plus tard, elles durent constater que le filtrat était mêlé de sang et de pus. Dépitées, elles jetèrent le tout et un calebassier se mit à pousser sur le sel. La fille dit à sa grand-mère :

– Grand-mère, grand-mère, notre sel a fait pousser un calebassier.

– Prends-en bien soin, il nous donnera une calebasse pour puiser l'eau à boire.

Effectivement le calebassier donna un petit fruit qui se mit à grandir et à l'approche de sa maturité la petite fille constata :

– Grand-mère, grand-mère, la calebasse est bien trop grande pour puiser de l'eau...

À peine avait-elle achevé sa phrase que la calebasse l'avala.

Alors elle se mit à rouler à travers le village avalant au passage hommes et bêtes. Elle dévora tout sauf une femme enceinte qui s'était isolée en brousse dans une caverne. Lorsqu'elle découvrit la femme enceinte et qu'elle voulut l'avaler, la femme lui dit :

"Laisse-moi d'abord accoucher !"

Elle donna naissance à deux jumeaux, deux garçons ; l'un s'appela Ngakol et l'autre Ngagel. Quand la calebasse voulut à nouveau l'avaler elle implora :

"Ayez pitié de moi, donnez-moi le temps de les aider à marcher à quatre pattes."

Cela lui fut accordé et les enfants surent marcher. Alors la calebasse lui dit :

– Je t'avale maintenant ?

– De grâce, permettez-moi de leur offrir des couteaux de jet.

Elle obtint ce répit.

– Je t'avale cette fois-ci ?

– Une dernière grâce, je voudrais leur acheter un cheval à chacun d'eux. Elle eut encore l'accord de la calebasse.

– Je peux enfin t'avaler ?

– Oui, avale-moi maintenant.

Sitôt dit, sitôt fait, elle fut avalée.

Les enfants de la femme montèrent sur leurs chevaux et attaquèrent la calebasse. Ils firent pleuvoir quantités de couteaux de jets sur la calebasse mais chaque fois qu'ils la coupaient en deux celle-ci se refermait. Ils épuisèrent ainsi tous leurs couteaux de jet sauf un que chacun garda. Un oiseau se mit à chanter pour leur indiquer d'utiliser le jus de la liane yanre. Ils coururent enduire leur arme du jus visqueux de cette liane et cette fois-ci ils réussirent à couper la calebasse en deux demi-sphères qui restèrent définitivement séparées et d'où purent sortir tous ceux qui avaient été dévorés.

Le coq qui est le premier à sortir dit :

C'est Ngakol qui nous a sauvés

C'est Ngagel qui nous a sauvés.

2. COLOBE ET SITUTONGA[1]

Colobe et Situtonga étaient deux jeunes gens, frères utérins. Un jour la co-épouse de leur père les mit au défi de participer à un tournoi de lutte. S'ils triomphaient, alors elle achèterait une femme à chacun d'eux et la leur donnerait pour qu'ils engendrent un enfant à qui ils donneraient son nom à elle.

Vint le jour de la lutte. Colobe triompha, Situtonga triompha aussi.

Alors, la femme de leur père alla chercher une femme et la donna à Colobe. Elle prit une autre femme et la donna à Situtonga. Situtonga alla courtiser sa femme. Colobe alla chercher la sienne.

Les femmes tombèrent enceintes et enfantèrent. C'est pourquoi les mères envoyèrent quelqu'un dire qu'ils viennent prendre leurs femmes et les emmènent.

Alors Colobe alla chercher la femme et l'emmena. Situtonga en fit autant. Ils rentrèrent au village. Les femmes disaient qu'elles ne mangeaient pas de légumes, qu'elles ne mangeaient pas de viande, qu'elles ne mangeaient pas de poisson. Alors un jour Colobe dit : "Puisqu'elles ne mangent ni poisson, ni légumes, ni viande", comment lui et Situtonga allaient-ils faire ?

Et celui-là répondit : "En effet qu'allons-nous pouvoir faire ?"

Tous deux prirent leur sagaie et ce fut le départ pour la forêt. Ils marchèrent longtemps et couchèrent en chemin ; ainsi pendant deux jours et deux nuits. Ils vinrent alors à rencontrer l'Arracheuse de Landolphia qui tirait les lianes de Landolphia et les entassait à terre pour en sucer les fruits. Colobe et Situtonga arrivèrent ensemble. Alors Colobe dit à Situtonga de le laisser commencer, c'était à lui de transpercer l'animal en premier ; quand lui-même l'aurait transpercé, qu'ensuite il vienne à son tour le frapper, car il est un jeune homme.

Il se jeta sur le Rhinocéros et le transperça. Le Rhinocéros le transperça à deux reprises.

C'est alors que Situtonga se précipita à son tour. Il vit le Rhinocéros qui était tombé la tête appuyée au flanc de la colline. Colobe était tombé, la tête contre une liane. Il se mit à chanter :

"Oh pourquoi mon frère est-il mort à cause de l'animal ? Les femmes disaient qu'elles ne mangeaient pas les légumes et voilà que mon frère en est mort. Que vais-je faire ?"

Il alla couper des feuillages, y allongea son frère et arrangea bien sa place. Il regarda l'animal à terre en silence, puis il reprit la route en courant, et tout en courant il se mit à pleurer.

Il ravala ses sanglots pour se lamenter […] Il courut très longtemps, se reposa un peu et enfin arriva au village où Il vit justement la femme de son frère. Il alla prendre sa sagaie disant que son frère était mort à cause d'elle et qu'il allait la transpercer et la tuer pour qu'elle partage le sort de son frère.

Cependant on l'en empêcha. Il dit : "C'est bon, qu'on me laisse. Colobe avait transpercé le Rhinocéros, mais le Rhinocéros l'avait à son tour tué. C'est pourquoi il avait couru et était revenu l'annoncer au village, rien d'autre."

Les gens se mirent en route pour aller chercher le cadavre de Colobe en forêt et le rapporter. C'est alors que les tantes paternelles qui venaient d'arriver, dirent : "Elle avait dit hier qu'elle ne mangeait pas de légumes, qu'elle ne mangeait

[1]Conte de Centrafrique. S. Arom, op. cit.

aucune nourriture et à cause de cela leur parent était mort. Qu'elle sorte au moins pour venir pleurer, qu'elle baisse les yeux et vienne pleurer celui dont elle a causé la mort."

C'est pourquoi la femme, prenant la canne de cérémonie, vint se mettre à chanter :

« *Colobe, mon mari, a transpercé, l'animal à grande corne,*
ô Colobe si j'avais su, ô Colobe,
Situtonga est encore en forêt,
oh, Maudit soit le Céphalobe à dos noir,
ô Mobeli, celui qui est couché sur la corne de l'animal est mort de sa mort.
Les menus pas de la pluie chassent le soleil au couchant. »

3. LE FRÈRE, LA SŒUR ET L'OGRE[1]

Il était un homme qui avait deux enfants, un garçon et une fille ; puis l'homme vint à mourir et leur mère aussi mourut. Dès lors la fille qui restait là fut orpheline ; elle s'appelait Nyansha et le garçon s'appelait Baba. Les villageois, alors, chassèrent les enfants du village pour ne pas avoir à les nourrir.

Ils trouvèrent abri dans un rocher où ils vécurent. Le garçon allait chasser de petits oiseaux, la fille restait là. Le garçon revenait la nuit et lorsqu'il rentrait, il disait :

Nyansha de Baba, ouvre-moi. Enfant de ma mère ouvre moi !
J'ai tué une petite bandelotte, elle est pour toi.
J'ai tué un petit chat sauvage, il est pour toi.
J'ai tué un petit rouge-gorge, il est pour toi.
Le plus gros d'entre eux nous le partagerons.

Alors sa sœur répondait : "Rocher, ouvre toi pour que Baba puisse entre !" Le rocher s'ouvrait et Baba entrait ; et alors ils mangeaient les oiseaux et la pâte que la fille avait préparés.

Ainsi ils vivaient et le garçon allait tous les jours à la chasse et tuait de petits animaux. Le soir quand il rentrait il chantait :

Nyansha de Baba, ouvre-moi. Enfant de ma mère ouvre moi !
J'ai tué une petite bandelotte, elle est pour toi.
J'ai tué un petit lièvre, il est pour toi.
J'ai tué une petite perdrix, elle est pour toi.
Le plus gros d'entre eux nous le partagerons.

Alors sa sœur répondait : "Rocher, ouvre toi pour que Baba puisse entre !" Le rocher s'ouvrait et Baba entrait. Elle faisait la cuisine, ils mangeaient et le lendemain Baba retournait à la chasse.

Puis un jour, une grosse hyène appelée Kizimu entendit la chanson de Baba et se présenta chez la fille pendant l'absence de Baba :

Nyansha de Baba, ouvre-moi. Enfant de ma mère ouvre moi !
J'ai tué une petite bandelotte, elle est pour toi.
J'ai tué un petit chat sauvage, il est pour toi.
J'ai tué un petit rouge-gorge, il est pour toi.
Le plus gros d'entre eux nous le partagerons.

---

[1]Conte du Rwanda, P. Smith, op. cit.

La fille se demanda si c'était bien la voix de son frère et la bête recommença sa chanson. La fille fit ouvrir le rocher et elle vit une grosse hyène.

– Aie, aie, que vais-je faire ?

– Hé qu'y a-t-il donc ?

– Grand père, et si je te faisais griller des petits pépins de courge ?

– Qu'ils te courgent dans le ventre !

– Grand-père, si je te faisais griller des pépins de courge, de grosse courge ?

– D'accord ma petite !

La fille prit un plat et fit griller les pépins de courge

– Grand-père, celui qui sautera vers l'extérieur sera pour toi, celui qui sautera vers l'intérieur pour moi et celui qui ira sous le lit sera pour mon frère.

Elle fit griller les pépins ; un pépin sauta vers l'extérieur et lorsqu'il fut dehors elle dit :

"Voila le tien qui s'en va !"

La grosse hyène se précipita pour manger le pépin mais lorsqu'elle fut dehors la fille dit "Rocher, ferme-toi !" Le rocher se referma et la fille resta là tandis que la grosse hyène s'en fut.

Le soir quand son frère revint il chanta sa chanson, mais la fille avait peur, elle n'ouvrit pas. Il chanta à nouveau et finalement elle reconnut la voix de son frère et lui ouvrit.

Il vit aussitôt qu'il s'était passé quelque chose qui avait effrayé sa sœur. Elle lui dit :"Tu sais, il est venu ici une grosse bête qui m'a parlé et qui m'a appelée comme tu m'appelles ; elle est entrée dans la maison et je lui ai fait griller des pépins de courge."

Lorsqu'un pépin a sauté dehors je lui ai dit : "Attrape !" et lorsqu'elle est sortie, j'ai refermé le rocher. Elle m'a dit que lorsqu'elle reviendrait elle me dévorerait.

Baba passa la journée à la maison, avec son arc et sa lance, attendant que la bête revienne ; elle ne vint pas car en écoutant elle sut que Baba était là. Après trois jours ils avaient très faim et le frère alla chasser. Il dit : "C'était seulement la peur qui t'avait saisie." Il alla chasser de petits animaux et la grosse hyène revint. Elle chanta la chanson et la fille qui crut que c'était Baba lui ouvrit. Quand elle vit que c'était l'hyène elle se souilla d'urine et toute la maison avec, elle voulut fuir mais la grosse hyène lui demanda :

– Alors tu ne me dis plus rien ?

– Si je te faisais griller des pépins de courge ?

– Je n'en veux pas.

La grosse hyène se jeta sur elle et la dévora. Lorsqu'elle eut fini, il y avait du sang partout... elle quitta l'endroit.

Quand le frère revint et qu'il eut chanté sa chanson par trois fois, sa sœur ne répondait pas et le rocher ne s'ouvrit pas. Alors il s'écria :"Ouvre-toi pour que moi, Baba, j'entre !" Le rocher s'ouvrit et Baba pénétra dans la maison. Au moment où il allait allumer le feu, il se rendit compte qu'une petite jambe était suspendue au-dessus du foyer, il sentit du sang lui tomber sur la tête : "Eh, ma sœur est-ce la peur qui t'a saisie ? N'urine pas sur moi de là-haut !" Il croyait que c'était sa sœur qui s'était cachée là-haut et qu'elle avait très peur. Il alluma le feu et

quand il fut pris, il vit le sang par terre et comprit que la grosse hyène avait dévoré sa sœur. Il passa la nuit dans le rocher sans dormir.

Tôt le matin, il prit sa lance son arc et son bouclier et se mit en route pour se rendre chez le Kizimu. Il arriva devant l'enclos et dit :

Hé, vous, les gens de chez Kizimu de Rwicamakombe, où est allé Kizimu ?

– Kizimu est allé cultiver ses champs.

– Appelez-le !

De l'enclos on l'appela :

O Kizimu, Kizimu de Rwicamakombe là-bas dans la vallée,
le frère de Nyansha est venu ; je lui ai offert un siège et il l'a refusé
je lui en ai offert un autre, il l'a repoussé
disant qu'il cherchait Kizimu de Rwicamakombe là-bas dans la vallée.

– Que se passe-t-il à la maison ?

Il envoya deux de ses serviteurs et lorsqu'ils arrivèrent celui dont on avait tué la sœur les tua et dit à la servante de l'enclos d'appeler encore. La servante appela encore :

O Kizimu, Kizimu de Rwicamakombe là-bas dans la vallée,
le frère de Nyansha est venu ; je lui ai offert un siège et il l'a refusé
je lui en ai offert un autre, il l'a repoussé
disant qu'il cherchait Kizimu de Rwicamakombe là-bas dans la vallée.

– Allez voir, dit le Kizimu, ce qui s'est passé à la maison !

Il envoya, de nouveau, d'autres serviteurs et Baba les tua. Il les entassait là. Lorsque d'autres arrivaient, ils buvaient le sang qui coulait en croyant que c'était de la sauce.

Lorsque pour la quatrième fois il eut envoyé des gens, il ne restait plus que le Kizimu et il se mit en route.

"Appelle plus fort !" dit Baba à la servante qui le fit aussitôt. Alors Kizimu s'en vint très vite. En arrivant à la maison, il trouva Baba qui l'attendait :

– Eh bien qu'y-a-t-il, que se passe-t-il ?

– Que tu brises l'arc et que tu montes vite !

Il se hâta en ayant très peur : "O toi ne me tue pas encore, coupe ce petit doigt et tu en retireras ta tante paternelle que j'ai dévorée." Baba trancha le petit doigt et en retira sa tante paternelle.

"Coupe celui de ma main droite et tu en retireras ton oncle paternel que j'ai dévoré."

Quand il arriva au pouce, Kizimu dit : "Tu en retireras ta sœur que j'ai dévorée avant-hier." Il l'en sortit.

Puis lorsqu'il vit que tous les autres étaient sortis, il tua cette grosse bête qui s'appelait Kizimu de Rwicamacombe. Il la transperça de sa lance et l'étendit morte. Il se mit en route avec tous les gens que la bête avait dévorés et il les emmena ; le frère de Nyansha sauva donc ainsi sa famille, il s'empara des biens du Kizimu qu'il pilla, puis lui et sa sœur trouvèrent des conjoints.

4. LA FILLE ABANDONNÉE, NTAKARENGIMFUBYI[1]

Il était une fois un homme qui épousa une femme dont il eut un seul enfant : une fille. Quelque temps après, la mère mourut et son père décida de se remarier.

La nouvelle épouse se montra dure envers la jeune fille. Elle demandait sans cesse à son mari de se débarrasser de cet enfant s'il voulait vraiment qu'elle reste son épouse.

Un jour il décida de mettre fin aux reproches continuels de sa femme, il lui dit de préparer des provisions et qu'il partirait le lendemain avec l'enfant. Enfin satisfaite, la femme se mit à moudre et prépara les provisions.

Le lendemain, le père fit lever la jeune fille de très bon matin et lui demanda de venir avec lui. Ils partirent tout de suite sans que la jeune fille ne sût exactement où ils allaient.

Arrivés tout près d'une grande rivière, le père demanda à sa fille de se reposer en attendant qu'il revienne, car il avait besoin de s'isoler à quelques pas de là. Le père, en fait, s'éclipsa et retourna chez lui immédiatement sans que sa fille ne s'en aperçoive.

La jeune fille traversa la rivière plutôt que de continuer à attendre sur la berge le retour de son père. Elle croyait vraiment qu'il allait revenir de là où il était allé et qu'ils continueraient leur chemin. La nuit tombait et la jeune fille était désespérée.

Aussitôt deux petits oiseaux lui demandèrent : "Oh jeune fille assise toute seule au bord de la rivière, qu'est-ce qui ne va pas ?" La jeune fille répondit qu'elle avait perdu son père. L'un lui prit la main droite, l'autre la main gauche pour l'aider à passer la rivière. Arrivés à leur maison, les oiseaux lui donnèrent des fruits à manger et la jeune fille resta là.

Les jours passèrent et un chat se présenta chez eux ; il dit à la jeune fille : "Accepterais-tu de venir vivre chez moi ? J'irais te chercher de la nourriture ; d'ailleurs, j'ai une très belle et très grande maison." La jeune fille accepta et le chat la conduisit chez lui.

Une grande variété d'arbres fruitiers entourait sa maison. Arrivée là, la jeune fille aperçut dans les arbres des petits oiseaux qu'elle reconnut être ceux-là même qui l'avaient hébergée, eux la reconnurent aussi. Le chat lui dit de faire comme chez elle et de rester avec lui en toute quiétude, mais il lui indiqua un des arbres fruitiers auquel elle ne devait jamais toucher.

Le temps passa et la famine vint, tous les arbres fruitiers séchèrent, à part celui qui était interdit à la jeune fille. Le chat allait à la chasse et revenait bredouille. De retour il allait cueillir des fruits sur l'arbre.

Un jour, la jeune fille resta comme d'habitude à la maison, le chat était à la chasse et elle avait une faim dévorante. Elle décida d'aller cueillir des fruits de l'arbre qui lui était interdit. Elle les mangea. Quand le chat revint de la chasse, il trouva la jeune fille couchée, très gravement malade. Le chat décida d'aller la faire soigner et elle guérit.

Longtemps après, le chat lui demanda si elle n'avait pas envie de revoir sa famille. La jeune fille répondit qu'elle en avait effectivement envie. Le chat lui dit : "Montons dans cet arbre pour briser une branche avec laquelle je te fabriquerai un

[1]Conte du Rwanda, traduit d'après A. Bigirumwami, op.cit.

bâton que tu prendras pour aller rendre visite à ta famille." Aussitôt ils grimpèrent à l'arbre et quand la jeune fille fut au milieu, elle se sentit fatiguée et n'eut pas la force de continuer. Le chat poursuivit son escalade et arracha une branche.

À peu de temps de là, les chasseurs du roi passèrent tout près et virent la très belle jeune fille. Après l'avoir admirée, ils s'en retournèrent pour aller informer le roi. Ils dirent : "Dans cette forêt où nous étions allés chasser, nous avons vu un chat qui avait une très belle jeune fille." Le roi leur ordonna d'aller la lui chercher et leur promit de belles récompenses. Les chasseurs se dépêchèrent de retourner en forêt, mais arrivée là ils ne retrouvèrent plus la jeune fille : celle-ci était allée rendre visite à sa famille.

Quelques jours après, ils reprirent le chemin de la forêt. Ils dirent alors au chat : "Le roi nous envoie pour que tu nous donnes ta fille et il te promet un très beau cadeau." Le chat refusa et les chasseurs retournèrent à la cour pour prévenir le roi. Aussitôt, le roi prit deux belles génisses pour les donner au chat. Quand il fut là, il dit au chat : "Tu vois ces deux génisses, je te les donne, en contrepartie donne-moi ta fille." Lorsque les vaches furent au milieu de l'entrée du Rugo, elles se donnèrent des coups de cornes. Le roi les sépara et s'en fut avec elles.

Le lendemain le roi revint et ordonna de brûler la maison du chat ; aussitôt l'ordre donné on y mit le feu. La fille fut prise mais elle oublia son bâton. Alors le chat entra dans le petit bâton qu'il avait cassé. Les chasseurs trouvèrent le bâton appuyé contre un arbre ; quand ils le soulevèrent, ils le trouvèrent lourd et l'emmenèrent à la cour. Arrivés là, ils le donnèrent à la fille et il en sortit le chat qui salua la jeune fille et même le roi ; les petits oiseaux vinrent également et saluèrent.

La jeune femme vécut en bonne entente avec son mari, ses enfants, le chat et les petits oiseaux l'entourèrent et elle leur prodigua beaucoup de soins.

5. LE CONTE DES DEUX FRÈRES

Le conte le plus célèbre, et dont 770 versions[1] ont été répertoriées, nous vient d'Égypte. Il est connu sous le nom de "Conte des deux frères" et peut être résumé ainsi :

Il y avait une fois deux frères, d'une seule mère et d'un seul père : Anoup était le nom de l'aîné et Bata le nom du cadet. Anoup avait une femme, et possédait tout ; Bata était célibataire et n'avait rien. Il vivait avec son frère comme s'il eut été son fils. Il faisait tous les travaux et était totalement au service de son frère dont la force était si grande qu'on le comparait à un dieu.

Bata dormait au milieu des bêtes dans l'étable. Ses vaches lui parlaient et il les comprenait. Il les écoutait et les conduisait toujours là où elles lui disaient que l'herbe était la plus tendre. En conséquence elles étaient très belles et très fécondes.

Un jour, alors que c'était l'époque des semailles et qu'ils étaient aux champs, Anoup envoya son frère cadet chercher des semences. Bata trouva sa belle-sœur en train de se faire coiffer et lui demanda de lui donner les semences. Elle lui répondit de se servir tout seul. Il prit une jarre qu'il eut bientôt remplie. Voyant sa force, la femme d'Anoup vint lui parler. Elle lui proposa de coucher avec lui et lui promit, s'il acceptait, de lui faire de beaux vêtements. Bata lui fit de violents reproches : "Eh

[1] K. RANKE, "Die Zwei Brueder" in *Folklore Fellow-Communications*, vol. 114, 1934.

quoi ! tu es pour moi comme une mère, ton mari est pour moi comme un père…" Il lui dit qu'il ne raconterait à personne sa proposition malhonnête.

Le soir venu, lorsqu'Anoup rentra à la maison, la femme fit semblant d'avoir été battue et accusa Bata d'avoir voulu la violer. Elle demanda à son mari de la venger en tuant Bata. Celui-ci, furieux, se cacha avec sa lance derrière la porte de l'étable pour attendre le retour de son frère avec le troupeau.

Lorsque la vache de tête pénétra dans l'étable, elle prévint Bata de la présence de son frère. Celui-ci aperçut les pieds d'Anoup qui se tenait derrière la porte, la lance à la main. Il prit la fuite poursuivi par ce dernier.

Bata invoqua le dieu Ré qui fit jaillir une rivière entre lui et son frère. Il reprocha à Anoup son attitude et raconta ce qui s'était réellement passé. Puis il saisit un roseau tranchant et se coupa le membre viril. Il le jeta dans l'eau où il fut avalé par un silure.

Anoup ne pouvait rejoindre son frère affaibli à cause des crocodiles dans la rivière et Bata lui dit de s'en retourner prendre soin des bêtes, car lui se retirerait au Val du Pin-Parasol. Il lui dit encore qu'il déposerait son cœur au sommet de la fleur du pin parasol et que, s'il lui arrivait malheur, son frère le saurait ; car dans la main d'Anoup, un pot de bière se mettrait à mousser et déborderait. Anoup devrait alors se mettre en quête pour retrouver le cœur de Bata, ses recherches dussent-elles durer sept ans. Quand il aurait retrouvé le cœur, il devrait le mettre dans un vase d'eau fraîche et Bata revivrait pour tirer vengeance de qui lui aurait fait du mal.

Anoup rentra chez lui, il tua sa femme, et la jeta aux chiens…

Bata vécut seul, chassant le jour et dormant la nuit sous le pin parasol. Puis il se construisit une demeure magnifique et un jour les dieux de l'Ennéade qui passaient par là eurent pitié de lui et Ré ordonna à Khnoum de lui fabriquer une femme. Elle était très belle et la semence de tous les dieux était en elle. Cependant il fut prédit qu'elle mourrait par le glaive.

Bata désirait beaucoup sa femme, il lui demanda de ne jamais sortir et lui révéla où se trouvait son cœur.

Un jour elle sortit se promener sous le pin parasol et fut aperçue par le Dieu de la mer qui ordonna au pin parasol de la retenir. Alors qu'elle se précipitait chez elle, il lui arracha une tresse de cheveux que le Dieu de la mer déposa là où travaillaient les laveurs du Pharaon.

L'odeur de la tresse passa dans les vêtements de ce dernier qui s'en prit à ses laveurs. Le chef des laveurs retrouva la tresse et l'apporta au Pharaon pour se justifier. Les sages déclarèrent que cette tresse appartenait à une fille de Ré qui vivait dans un pays étranger. On envoya un messager accompagné de beaucoup de gens du Pharaon au Val du Pin-Parasol. Un seul revint, ils avaient tous été tués par Bata. On envoya alors des soldats et des chars qui ramenèrent la femme de Bata en Égypte où elle devint la favorite du Pharaon.

Interrogée elle raconta comment il fallait abattre le pin parasol pour se débarrasser de Bata. On envoya des soldats avec leurs outils de cuivre, ils coupèrent la fleur du pin parasol sur laquelle reposait le cœur de Bata. Celui-ci tomba mort à l'instant.

Anoup à qui on donnait un pot de bière vit celui-ci déborder et comprit qu'il lui fallait se mettre en route. Il trouva le corps sans vie de Bata mais dut chercher son cœur pendant trois ans. Un jour il ramassa sous le pin parasol, ce qu'il prit pour

une graine, mais qui était en fait le cœur de Bata. Mis dans l'eau, le cœur gonfla et Bata trembla de tous ses membres. Anoup fit boire à Bata le bol d'eau fraîche contenant son cœur et Bata fut de nouveau vivant.

Il dit à son frère qu'il allait se transformer en un taureau sacré d'une nature inconnue et que, monté sur ce taureau, Anoup devrait se présenter au pharaon qui le couvrirait de présents et de marques d'affection.

Il en fut ainsi et le taureau put se rendre aux cuisines ou il s'adressa à la favorite du Pharaon et lui révéla qui il était. La favorite effrayée de savoir son mari toujours en vie cajola tant et si bien le Pharaon qu'il accepta que le taureau soit sacrifié afin qu'elle puisse manger son foie.

On égorgea le taureau au milieu d'une fête d'offrandes, mais deux gouttes de sang furent projetées de chaque côté de la grande porte du Pharaon. Deux grands perséas se mirent à pousser là où les gouttes de sang étaient tombées.

Lorsque le pharaon vint constater le phénomène, la favorite s'assit à l'ombre d'un des arbres et Bata, car c'était lui, s'adressa à sa femme pour lui reprocher de l'avoir fait mettre à mort deux fois déjà.

La favorite obtint alors du pharaon que les deux perséas soient abattus pour faire des meubles. Alors qu'elle assistait à l'abattage un éclat de bois lui pénétra par la bouche et elle l'avala. Elle devint aussitôt enceinte.

Elle mit au monde un enfant mâle, adoré du pharaon qui en fit le prince héritier. À la mort du Pharaon, Bata, le nouveau Pharaon, convoqua une assemblée de notables et leur narra ses aventures. Ils approuvèrent que sa femme soit condamnée. Son frère devint prince héritier et régna après sa mort.